الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـم العــالي والبحث العلمي
جــامـعـة منتـــوري - قسنطينـــة

كليـــة الآداب واللغـات قسم اللغـة العربيـة وآدابهـا

تجربـة الغربـة والحنيـن في شعـر ابن خفـاجة الأندلســي

بحـث مقدم لنيــل درجــة الـماجستيــر في الأدب العربــي القديــم

إعـــداد الطـــالبة: فتيحــة دخمـوش
إشـراف الأستاذ الدكتـــور: الربعي بن سلامة

لجنــــة المنـــاقشـــة

أ. د/ .... جامعة .... رئيســــــــا

أ. د/ الربعـــي بـن سـلامـــة جامعة منتــوري قسنـطينــة مشرفا ومقررا

أ. د/ .... جامعة .... عضوا مناقشــا

أ. د/ .... جامعة .... عضوا مناقشــا

السنــة الجــامعيــة 2004 – 2005

بســــم الله الـــرحمـــــن الـرحيـــــــم

{يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات، والله بما تعملون خبير..}

من سورة المجادلـــة

دعـــــــــــــــــــــــاء

رب إهد قلبي، وتقبل جهدي، وأجب دعوتي، وثبت حجتي، واحلل عقدة لساني، وسدد قولي.

آمـيــن يا رب العـالـميــن

شـــعــــــــــــــر

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله * وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

المـتـنـبـي

شكر وامتنـــان

بعد شكري لله العلي القدير وحمدي له أن وفقني إلى إتمام هذا البحث وما كنت أصل إلى ذلك لولا فضله وقدرته. أتقدم بجزيل الشكر والتقدير والامتنان إلى أستاذي الفاضل الدكتور الربعي بن سلامة على ما أسداه لي من إرشادات قيمة وما أمدني به من توجيهات صائبة أنارت لي الطريق وسددت لي الخطى في هذا البحث، فبارك الله فيه وجازاه كل الخير.

إهـــداء

? إلى الذين شجعاني على المثابرة وكانا لي عونا وسندا قويا في الحياة، إلى الذين نجحت بفضلهما ولأجلهما.

أ مـــــي الـغـالـيـــــــــة ، أ بــــــــي الـعـزيـــــــــز

? إلى أشقائي وأحبابي: رشيد، نصيرة، شهيناز

? إلى الأستاذ القدير أمحمد بن لخضر فورار

? إلى أعز صديقاتي: سنــاء

? إلى رفيقاتي في سنوات الجامعة: سهام، سنات، سعيدة

? إلى القلب الكبير : رزيقـــة

? إلى كل زميلاتي وزملائي بقسم اللغة العربية وآدابها وخاصة زميلاتي وزملائي في شعبة الأدب القديم

? وإلى كل من أحب الأندلس وكتب على تراثه الخالد

? وأخيرا إلى كل من أحب لغة الضاد وأدب الضاد وأخلص لهما وسعى لخدمتهما.

أهدي هذا البحث المتواضع

فتيحـــة

إهـــــداء

? إلى أستاذي الكريم :

أ مـــحـــمـد بـن لخـخـضـــــر فــــورار

أهدي هذا البحث المتواضـع

فتيحة

المقدمـــة

عرف "ابن خفاجة الأندلسي" في تاريخ الأدب العربي عامة، والأدب الأندلسي بصفة خاصة، ولدى معظم الدارسين بأنه شاعر الطبيعة الأول، وقد لقبوه بجنان الأندلس نظرا لإبداعه في وصف الطبيعة بشتى مظاهرها والتغني بالحدائق والرياض والأزهار والجداول ومن ثمَّ فجل الدراسات التي تناولت هذا الشاعر، ركزت على هذا الجانب من شعره؛ الذي يمثل في حقيقة الأمر قصائد صغيرة أو مقطوعات متفرقة هنا وهناك في ثنايا ديوانه المليء بشتى الأغراض الشعرية.

يضاف إلى كل ذلك أن القصائد الصغيرة أو المقطوعات التي قالها "ابن خفاجة" في وصف الطبيعة الضاحكة، قد نظمها أيام الشباب، أيام الاستمتاع بالحياة والإغراق في ملذاتها وهذا ما ظهر وانعكس في شعره اللاهي ممثلا في شعر الخمريات والتغزل بالغلمان ووصف مجالس الأنس واللهو في أحضان الطبيعة، لكن السن التي تقدمت بابن خفاجة والظروف القاهرة التي اضطرته إلى مغادرة الأندلس وبلدته، جعلت شعره يتجه وجهة مغايرة تماما، حيث اتسم بمسحة رومنسية حزينة طبعت معظمه وتتجلى هذه المسحة الحزينة في شعر الغربة والحنين الذي شكل محورا بارزا وتيارا ظاهرا في شعره ومثّل قصائد طويلة شكلت القسم الأكبر في ديوانه، ذلك لأن هذا الغرض -الغربة والحنين- ينسحب على كامل الأغراض الشعرية عند ابن خفاجة فيظهر في غزله ومدحه ورثائه ووصفه، وفي هذا الغرض الأخير –وصف الطبيعة- نجده يصف الطبيعة وصفا مغايرا للوصف الذي عرف واشتهر به، حيث تتصل نفسه بها وتبثها مشاعر الغربة والحنين وتصل إلى حد الاندماج في أحيان كثيرة، وتصبح معظم قصائده –بهذا التصور- قصائد بكاء على المكان (الوطن) والزمان (الصبا والشباب) وحنين إليهما وغربة في افتقادهما. وهكذا فمشاعر الغربة والحنين تندس في معظم أغراضه فلا تفارقه صورة المكان الأول والزمان الماضي. وغالبا ما تمتزج عنده مشاعر الحنين إلى الوطن مع مشاعر الحنين إلى الماضي.

وغرض الغربة والحنين عند ابن خفاجة يختلف عن باقي الأغراض الشعرية الأخرى من حيث كونه يعبر عن تجربة شخصية وواقعية عاشها الشاعر ومن ثم فهذا الشعر بمحاكاته لعمق الشاعر خاصة وعمق الإنسان عامة، يمثل شعرا غنائيا وجدانيا خالصا يختلف عن الشعر الغنائي الموضوعي كالمدح والوصف وغير ذلك، ويرتقي إلى درجة الإنسانية.

وقد ألح "ابن خفاجة" نفسه في مقدمة ديوانه على هذا الغرض أو هذه التجربة في شعره؛ التي كثيرا ما أهملها الدارسون فنجده يقول في مقدمة ديوانه «أم لعل ما ينعاه وينكره (يعني مهيار الديلمي) إنما هو ما نحن نختاره ونؤثره من ذكر التلدد والتلبد في الديار نحييها ونندبها تارة ونبكيها كقولنا:

وتلددت نحو الحمى بي نظــرة عذرية ثنت العنان إلى الحــمى
ما أذكرتني العهد فيه أيكــــة إلاّ بكيت فسال واديها دمـــــــا
وسجعت أندب لوعة ولربمـــــا صدح الحمام يجيبني فتعلمـــــا

ومن ذلك المنزع:

وما شاقني إلاّ حفيف أراكــــة وسجع حمام بالغميم ترنمـــــا
أطفت بها أشكو إليها وتشتكــي وقد ترجم المكاء عنها فأفهمــا
تحن ودمع الشوق يسجم والندى وقر لعيني أن تحن ويسجمــــا

...» (*).

فهذه القطعة الشعرية وغيرها الكثير تدل على أن "ابن خفاجة" لم يكن شاعر طبيعة ضاحكة وحسب، بل كان شعره يتوفر على الكثير من الشجو والشجن ممثلا في تجربة الغربة والحنين التي بكى فيها الشاعر وطنه وشبابه. وعلى هذا الأساس يمكن الافتراض أن شعر "ابن خفاجة" يغلب عليه طابع الإحساس بالغربة والحنين ومع ذلك لم ينظر إليه من هذه الوجهة، ولم يدرس من هذا الجانب بما فيه الكفاية، ولم يحظ بدراسة معمقة، ولم يلق العناية من طرف الدارسين؛ الذين ركزوا على جانب الشعر الرسمي كالمدح والغزل والرثاء والوصف ولم يلتفوا إلى شكوى هذا الشاعر من غربته وتفجعه على وطنه وشبابه المنقضي، باستثناء القليل منهم الذين أشاروا إلى هذا الجانب في شعر "ابن خفاجة" إشارات عابرة كالدكتور "محمد رضوان الداية" في كتابه "في الأدب الأندلسي"، الذي أشار إلى هذا الجانب ضمن حديثه عن الأغراض الشعرية عند هذا الشاعر. وكذلك الدكتور "إحسان عباس" في كتابه "تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين"، حيث تحدث عن صلة الشاعر بالطبيعة والرابطة العاطفية التي تربط بينه وبينها وهنا رأى إحسان عباس أن ابن خفاجة ربط الطبيعة بموضوعات شتى كموضوع الفناء وإحساسه بالزمن دون أن يسمي صراحة غرض الغربة والحنين. ولعل الدكتورة "فاطمة طحطح" هي التي تعرضت صراحة إلى هذا الجانب في شعره ضمن دراسة شاملة لها عن غرض الغربة والحنين لدى العديد من الشعراء الأندلسيين تحت عنوان "الغربة والحنين في الشعر الأندلسي" وفيها تحدثت عن غربة ابن خفاجة في شيخوخته دون التعمق في ذلك ودون الالتفات إلى غربة الشاعر عن وطنه.

من هنا جاءت أهمية اختياري لهذا الموضوع الذي يشمل بالدراسة غربة الشاعر المكانية والزمانية، ويبرز هذا الجانب الوجداني الخالص ذي الطابع الإنساني في شعره بشيء من التفصيل والتعمق. ويطمح هذا البحث إلى تسليط الضوء على هذا الشق المظلم من شعر "ابن خفاجة" وإعادة

(*) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 15، 16.

النظر في قصائده التي قيل إنها في المدح والغزل والرثاء والوصف، بينما هي تسيطر عليها من ناحية الإحساس العام والجو النفسي، تجربته في الغربة والحنين، خاصة حنينه إلى شبابه الماضي سواء أكان ذلك صراحة أم تلميحا. كما تهدف الدراسة أيضا إلى الاقتراب من نص الغربة والحنين عند "ابن خفاجة" وقراءة فنياته وجمالياته.

يضاف إلى هذه الدوافع الموضوعية الأساسية دافع آخر حدا بي إلى اختيار هذا الموضوع، هو محاولة الكشف عن بعض الخصائص النوعية التي تميز بها الشعر الأندلسي، هذا الأخير الذي طالما اتهم بالتبعية للمشرق وعدم التجديد إلاّ في جانب الموشحات وشعر الطبيعة في حين نجد أن الصدى الوجداني ممثلا في شعر الغربة والحنين عند ابن خفاجة وغيره من الشعراء الأندلسيين، يعد طرفا من أطراف الخصوصية الشعرية الأندلسية، إذ يلح هذا الغرض عليهم في موضوعاتهم ويضرب بجذوره عميقا في أدبهم، وهو غرض يتضمن جوانب إنسانية ثابتة لا تتغير لأنها ترتبط بالوجود الإنساني وبوجود الإنسان الأندلسي فوق أرضه الأندلس.

يضاف إلى هذا الدافع دافع ثان وهو أن الأدب الأندلسي بصفة عامة لا يزال حقلا بكرا يحتاج إلى كثير من الدراسات المعمقة التي تذهب به بعيدا عن السطحية والسرد التاريخي فتلتفت إلى النصوص الشعرية ذاتها وتقترب من جماليتها الفنية.

فكل هذه الأسباب الموضوعية دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع يحدوها دافع ذاتي هو في حقيقة الأمر الدافع الأول والأقوى على اختيار الموضوع، هو شغفي بالشعر الأندلسي عموما وحبي الشخصي لنصوص ابن خفاجة الشعرية، ورغبتي في التعرف أكثر على أدب هذا الشاعر وشخصيته.

هذا وقد نهض البحث على جملة من الأسئلة حاول الإجابة عنها منها:

- ما هي الدوافع المباشرة وغير المباشرة التي أدت إلى بروز تجربة الغربة والحنين في شعر ابن خفاجة الأندلسي ؟
- كيف تمظهرت قصيدة الغربة والحنين عند ابن خفاجة ؟
- كيف عبّر هذا الشاعر عن حنينه إلى وطنه وحنينه إلى ماضيه؟ وكيف كانت رؤيته لهذا المكان وهذا الماضي ؟
- كيف صاغ الشاعر تجربته على المستوى الفني وما هي الأدوات التي اتكأ عليها ابن خفاجة في إخراج هذه التجربة في شكلها الفني والجمالي ؟

وللوصول إلى ذلك اعتمدت في هذه الدراسة على إجراءات منهجية متعددة منتزعة من مناهج مختلفة رأيتها مناسبة لطبيعة الموضوع وقادرة على دعمه وتصويب وجهته نحو هدفه

انطلاقا من قناعتي بأن الدراسة المنهجية الجيدة لأي بحث، تقتضي الاستعانة بالمناهج التي تساعد الباحث على الولوج إلى عمق النص الشعري وإن اقتضى الأمر تجاوز المنهج الواحد والمزج بين مناهج متعددة. وهذا ما حاولت تطبيقه، إذ لم أعتمد في استخدامي للمناهج على كل ما تحتويه من مبادئ، وإنما جاء استغلالي لبعض الإجراءات المميزة لكل منهج بهدف خدمة البحث وإضاءة العديد من جوانبه.

ومن بين المناهج التي استخدمت بعض إجراءاتها، المنهج التاريخي الذي استفدت منه في تتبع شعر الغربة والحنين عبر العصور التاريخية في المشرق والأندلس، كما تمثل اهتمامي بالبعد التاريخي أيضا في استجلاء البواعث الموضوعية والذاتية لتجربة الشاعر وفي الاطلاع على بعض الحوادث التاريخية التي أحاطت به وذلك بهدف فهم جوانب من نصوصه وشخصيته. واعتمدت أيضا على المنهج النفسي الذي يرتبط بالجانب الذاتي للشاعر ويلائم تفسير بعض الظواهر النفسية وقد مزجت هذه الدراسة النفسية ببعض التفسيرات الأسلوبية والظواهر اللغوية التي أفرزتها تجربة الشاعر في هذا الغرض. غير أن المنهج النفسي وحده لم يكن كفيلا بتغطية جوانب الموضوع كما أردته أن يكون فاستخدمت إلى جانبه إجراءات منهجية أخرى مساعدة ومكملة، من ذلك ما يقدمه المنهج السيميائي من وسائل توضيحية كالدالة والمعلم أو الرسم البياني إضافة إلى الثنائيات وفتح باب التأويل في قراءة الفضاء المكاني في نص الغربة المكانية والحنين إلى المكان الأول، وكذلك المنهج التفكيكي في جانب تفكيك النص الشعري إلى عناصر جزئية ومحاولة التعمق في قراءته ومحاورته واستنطاقه. يضاف إلى كل ما سبق استفادتي من بعض التنظيرات الخاصة بالمكان والزمان وبعض المفاهيم الخاصة بمبادئ الشعرية وخاصة شعرية الأمكنة. وأخيرا كان اعتمادي على بعض معطيات المنهج الفني مدعمة ببعض الإجراءات والآراء النقدية الحديثة في استجلاء جماليات وفنيات النص الشعري الحنيني عند ابن خفاجة اعتقادا مني بأن البحث لن يكتمل هدفه إلاّ بتتبع الأدوات الجمالية والكشف عن سرّ الجودة الفنية في تجربة الشاعر. وهكذا كان العمل في هذا البحث يقوم على الوصف والتحليل والتطبيق تأسيسا على إجراءات منهجية متعددة.

وقد قسمت بحثي هذا إلى مدخل نظري وثلاثة فصول وخاتمة.

أما المدخل الاستهلالي، فقد خصصته للتعريف بعدة مفاهيم نظرية وثيقة الصلة بموضوع البحث كمصطلح التجربة، مبينة علاقة التجربة الشعورية بالتجربة الشعرية انطلاقا من كون تجربة الغربة والحنين عند ابن خفاجة هي تجربة واقعية تجسدت في نصوص إبداعية. وتعرضت في هذا المدخل أيضا إلى مفهومي الغربة والحنين فعرفتهما وتحدثت عن شعر الغربة والحنين في المشرق ثم ختمت هذا المدخل بعرض تاريخي موجز لأشعار الغربة والحنين في الأندلس.

وتناولت في الفصل الأول –وهو فصل نظري- الأسباب والبواعث التي ساعدت على بروز تجربة الغربة والحنين في شعر ابن خفاجة، وقد قسمتها إلى دوافع موضوعية تمثلت في الأسباب السياسية والاجتماعية، ودوافع أخرى ذاتية خاصة بشخصية الشاعر ونفسيته.

وتعرضت في الفصل الثاني إلى تجربة الغربة والحنين عند "ابن خفاجة" فقدمت له بمقدمة نظرية حول المكان والزمان وعلاقتهما بالنص الشعري كخلفية يمكن الإفادة منها أثناء التطبيق ثم قسمت الدراسة في هذا الفصل إلى عنوانين كبيرين، وسمت الأول بـــ: محور الغربة المكانية والحنين إلى المكان وفيه تعاملت مع نص الغربة المكانية وفق طرح يتجاوز الرؤية التاريخية، حيث اعتمدت على مبدأ التقاطب، هذا الأخير الذي أوجزته في أهم ثنائية حكمت نصوص الحنين إلى المكان وهي ثنائية مكان الألفة/مكان الغربة، وهكذا سمح لي مبدأ التقاطب المكاني (مكان الألفة/مكان الغربة) بالتعمق في موضوع البحث وفتحه على ممكنات التحليل، حيث بيّنت انجذاب الشاعر نحو مكان الألفة ونفوره من مكان الغربة كما بينت أن مكان الألفة هو المكان الذي يتحقق عبر الحلم والذاكرة، بينما يتجسد مكان الغربة عبر الواقع. وقد اعتمدت في هذا الجانب من الدراسة بالإضافة إلى مفاهيم الشعرية على كتاب جماليات المكان لغاستون باشلار وهو كتاب لا تستغني عنه كل دراسة تتعرض للمكان من أي زاوية كانت، أما العنوان الكبير الثاني فقد وسمته بـــ: محور الغربة الزمانية والحنين إلى الزمان وفيه تعرضت إلى النوع الثاني من الغربة التي أحس بها الشاعر، هي الغربة الزمانية والحنين إلى زمن الشباب والصبا وهنا تعاملت مع نص الغربة الزمانية من خلال ثلاثة عناصر أساسية شكلت رؤية الشاعر للزمن الماضي ومن ثم غربته في الزمن الحاضر وهي: ثنائية الشباب والشيخوخة أو الماضي والحاضر، الذات الشاعرة والآخرين، الذات ومظاهر الكون. وفي هذه العناصر بينت كيف عبّر ابن خفاجة عن غربته في الزمن الحاضر (الشيخوخة) وحنينه للزمن الماضي (الشباب) وإحساسه بالعجز والخوف من الموت والفناء.

أما الفصل الثالث والأخير، فقد خصصته لدراسة أدوات التشكيل الفني والجمالي لنص الغربة والحنين عند ابن خفاجة وهي اللغة والصورة والموسيقى الشعرية.

وختمت هذا البحث بخاتمة لخصت فيها نتائج كل الفصول وأهم ما توصلت إليه من نتائج متواضعة وملاحظات أساسية حول تجربة ابن خفاجة في الغربة والحنين.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على مصادر ومراجع متعددة ومتنوعة يأتي في صدارتها ديوان ابن خفاجة كمصدر رئيسي، إضافة إلى المصادر الأندلسية التاريخية والأدبية المتخصصة مثل: كتاب الذخيرة لابن بسام، وكتاب نفح الطيب للمقري، وكتاب بغية الملتمس للضبي، وقلائد العقيان للفتح ابن خاقان وغيرهم كما اعتمدت أيضا على بعض المصادر التراثية النقدية مثل: كتاب

منهاج البلغاء وسراج الأدباء للقرطاجني، وكتاب العمدة لابن رشيق القيرواني وغيرهما واعتمدت كذلك على مراجع متنوعة ما بين كتب تاريخ الأدب الخاصة بالمشارقة والمخصصة للأندلسيين وبعض الدراسات الأدبية الحديثة إضافة إلى بعض الرسائل والمجلات.

والحقيقة أني عانيت صعوبات لم تكن في تحصيل المصادر والمراجع العامة بقدر ما كانت في إيجاد منهجية تلمُّ شتات البحث وتوجهه إلى هدفه، خاصة مع استحالة تطبيق منهج واحد، وفي بحث كهذا يعنى بجزئية فقط في شعر ابن خفاجة هي تجربة الغربة والحنين، ويسعى في دراسة هذه الجزئية إلى تجاوز الرؤية التاريخية والقراءة السطحية للنصوص الشعرية. ومن هنا كانت صعوبة الدراسة التطبيقية، خاصة في الفصل الثاني نظرا لصعوبة تطبيق بعض مفاهيم الشعرية على النص الشعري، ذلك لأن هذا النوع من الدراسة –على كثرته في الرواية- نادر في الشعر، يضاف إلى ذلك قلة الدراسات التطبيقية والنفسية المعمقة الأمر الذي دفعني إلى الاستفادة من بعض المفاهيم البسيطة والمضي بها في التطبيق رغم نقص إمكانياتي المعرفية في هذا المجال. إضافة إلى عراقيل نفسية واجتماعية كادت تعصف بعزيمتي في مواصلة البحث وإتمامه لولا توفيق من الله سبحانه وتعالى؛ الذي بفضله تحديت كل أشكال المعاناة وأتممت هذا البحث.

ولا يسعني في الختام سوى أن أتقدم بالشكر إلى أستاذي المشرف الدكتور الربعي بن سلامة؛ الذي شرفني بقبول الإشراف على هذه الدراسة، وأرشدني في حزم ولطف إلى الطريقة السليمة في العمل، ونبهني إلى كثير من الملاحظات القيمة فله مني جزيل الشكر والعرفان.

وأخيرا أرجو أن أكون قد وفقت من خلال هذه الدراسة في خدمة التراث الأدبي الأندلسي ولو بالشيء القليل، وأن يكون هذا البحث قد حقق ولو جزءا يسيرا من نتائجه التي صبا إليها. وإذ أضع هذه الدراسة المتواضعة بين أيديكم، فإني ألتمس العذر لما شابها من نقائص وحسبي أني حاولت وما ادخرت جهدا في ذلك. والله أسأل التوفيق والسداد.

فتيحــة دخمـوش

المـــــدخـــــل

أولا : علاقة الأدب بالتجربة

ثانيا : مفهوم الغربة والحنين

1-مفهوم الغربة

2-مفهوم الحنين

ثالثا : شعر الغربة والحنين في الأندلس (عرض تاريخي موجز)

نتناول في هذا المدخل التمهيدي بعض المفاهيم الأساسية المتعلقة ببحثنا هذا، فنعرفها تعريفا مختصرا ومركزا، ذلك لأن وضوح التعريفات وتحديدها سنحتاج إليه في الفصول القادمة، ونسير على ضوئه في تحليل النصوص الشعرية.

وسنبدأ بمصطلح "التجربة" وعلاقتها بالأدب عموما والشعر خصوصا ثم نفرّق بين التجربة الشعورية والتجربة الشعرية وعلاقة هذه الأخيرة بالشعر الغنائي، ثم ننتقل إلى مصطلحي "الغربة" و"الحنين" فنحدّد مفهوم كل منهما وفي هذا السياق نتحدّث عن شعر الغربة والحنين في الأدب العربي بداية بالعصر الجاهلي وصولا إلى العصر الحديث ثم ننهي المدخل التمهيدي بعرض تاريخي موجز حول هذا اللون من الشعر في الأندلس مراعين في ذلك الإيجاز والاختصار المفيد.

أولا - علاقــة الأدب بالتـجربــــة :

جاء في "لسان العرب" عن كلمة "تجربة": «وجرّب الرجل تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة. قال النابغة: إلى اليوم قد جرّبن كل التجارب. وقال الأعشى:

كم جرَّبوه، فما زادت تجاربهم * أبا قدامة إلاّ المجد والفنعــا

فإنه مصدر مجموع معمل في المفعول به... ورجل مجرَّب: قد بلي ما عنده. ومجرِّب: قد عرف الأمور وجرّبها فهو بالفتح مضرَّس قد جرّبته الأمور وأحكمته، فإن كسرت الرّاء جعلته فاعلا. إلا أن العرب تكلمت بالفتح.. » [1]

(1) ابن منظور. لسان العرب. ط3. بيروت، لبنان: دار صادر، 1414هــ-1994م. مادة (جرب).

فالمعنى اللغوي لكلمة تجربة –إذن- هو الاختبار والامتحان والرجل المجرِّب أو المجرَّب هو الذي خبر أمور الحياة وخاضها وجرَّبها وهو بمعنى المجرَّس أو المضرّس؛ الذي حنَّكه الدّهر وجرَّبه واشتد عليه الزمان وجرّبته الأيام.

ولهذا اللفظ "التجربة" عند الفلاسفة معنيان: أحدهما عام والآخر خاص.

أما المعنى العام، فيعني أن «التجربة هي الاختبار الذي يوسع الفكر ويغنيه... وهي أيضا التغيرات النافعة التي تحصل لملكاتنا، والمكاسب التي تحصل لنفوسنا بتأثير التمرين، أو هي التقدم العقلي الذي تكسبنا إياه الحياة...» (1)

أما المعنى الخاص لهذا المصطلح، فيعني «أن يلاحظ العالم ظواهر الطبيعة، في شروط معينة، يهيئها لنفسه، ويتصرف فيها بإرادته...» (2).

وحول مصطلح "التجربة" يقول الدكتور "عزالدين إسماعيل": «هناك نوع من الالتقاء في بعض المذاهب عند أصل جوهري عام هو أن الحقيقة لا يمكن قيامها أو تصورها بعيدا عن التجربة» (3). فالحقيقة عنده مقترنة بالتجربة، وهو يقصد هنا حقيقة النفس لا الحقيقة المطلقة.

ومع ذلك لا يمكن أن تولد كل علاقة بين الذات والموضوع تجربة، «فعلاقتنا بالأشياء قد تنتج تجربة عادية كما هو الشأن في حياتنا اليومية المعتادة، حيث تمر بنا

---

(1) صليبا، جميل. المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاّتينية. دط. بيروت، لبنان: الشركة العالمية للكتاب - دار الكتاب العالمي، 1414هـ-1994م. ج1. ص 243.

(2) نفسه. ص ص 243، 244.

(3) إسماعيل، عزالدين. قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دط. الكويت: دار الفكر العربي، 1980م. ص 17.

مئات الأشياء والحوادث مرورا عابرا وقد تنتج تجربة نموذجية هي التجربة التي تحمل القيمة وتحمل المعرفة، ونحن نسمّي هذه العلاقة بالأشياء... علاقة جوهرية، وعلى هذا النوع من العلاقة ومن خلاله تبزغ المعرفة التأملية المرتكزة على تجربة نموذجية وهي تختلف بالتأكيد عن المعرفة الذهنية المجرّدة». (1)

أما الحقيقة الأدبية، فتتصل بالحقيقة الواقعة أو ما يسمى بالحقيقة العيانية المتمثلة في الطبيعة والنفس، «فالعمل الأدبي محاولة لتفسير هذا الواقع وإضفاء القيمة عليه، كما هو شأن الفلسفة...» (2)، غير أن العملية التفسيرية التي يقوم بها العمل الأدبي للواقع، سرعان ما تذوب وتتمثل في الإطار الخاص للعمل الأدبي كله، مما يعني أن «الحقائق الجزئية التي يتضمنها العمل الأدبي لا يمكن أن تؤخذ على أنها تمثل بالضرورة حقائق تقف للامتحان الموضوعي، لأن هذه الوقائع في ذاتها قد تفيد في باب المعرفة، لكنها لا تمثل الحقيقة الأدبية.» (3).

ويرى "رينيه ويليك" أن "التجربة" «هي الكلمة التي تبلورت حولها النظريات الألمانية الخاصة بالقصيدة الغنائية، ومما يدعو إلى التأمل أن هذه الكلمة يصعب الاهتداء إلى مثيل لها في اللغات الأخرى، وأنها كلمة وضعت في أوائل القرن التاسع عشر...» (4).

ويرى "ويليك" أيضا أن "هانس غيورغ غادامر" هو أول من تتبع هذه الكلمة في كتابه "الحقيقة والطريقة" معتمدا في ذلك على رسالة عرضية كتبها "هيغل" عام 1827

---

(1) إسماعيل، عزالدين. المرجع السابق. ص ص 22، 23.

(2) نفسه. ص 25.

(3) نفسه. ص ن.

(4) ويليك، رينيه. مفاهيم نقدية. ترجمة محمد عصفور. دط. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1407هـ-1987م. ص 396.

وأمثلة أخرى تعود لعقدي الثلاثينيات والأربعينيات كتبها "تيك" و"ألكسس" و"غتزكوف"، وردت فيها هذه الكلمة –كلمة تجربة- [1].

وهكذا يتوصل "ويليك" إلى أن هذه الكلمة أي "التجربة" لم ترد في كتابات "هيردر" أو "غوته"، ولا في كتابات "نوفلس" أو "شلايرماخر"؛ الذين يعتبرون السابقين الطبيعيين "لدلتاي". ويورد "ويليك" أيضا ملاحظة "غادامير" «أن غوته يقترب من الكلمة في نصيحته للشعراء الشباب التي أسداها لهم في أواخر حياته: "سلوا أنفسكم في كل قصيدة إن كانت تعبر عن تجربة "ERLEBTE"، وإن كانت التجربة قد ربّتكم"»[2].

لكن كلمة "تجربة" ظلت –بشكل عام- تعنى بالنسبة "لدلتاي" «التجربة الشخصية العنيفة أو الانغماس في الأحداث، أو ما دعي في سياق آخر بالصدق، أو "الالتزام"، بل حتى الإيمان .. وتفقد الكلمة عند "إرماتنغر" علاقتها الأصلية بشيء موجود في الحياة وتصبح تعبيرا عن نشاط الفنان ويبلغ من إتساعها أنها تفقد معناها» [3].

يتضح مما سبق أن محاولة إعطاء مفهوم محدد لمصطلح "التجربة" في الأدب أمر لا يخلو من صعوبة، ومع ذلك يمكن أن نخلص إلى أن هذا المصطلح اقترن أول الأمر بمعناه البسيط؛ الذي هو السيرة الذاتية للشخص أو الشاعر ثم تبلور هذا المفهوم ليصبح دالا على العمل الفني ذاته ومميزاته الفنية. ويبقى لنا بعد ذلك أن نتساءل، ما علاقة الأدب بالتجربة الشخصية أو الشعورية والتجربة الشعرية، علما بأن العملية الإبداعية تشكلها عوامل ذاتية متصلة بذات الشاعر أو الأديب، وعوامل موضوعية مستقلة عنه؟.

---

(1) أنظر: ويليك، رينيه. المرجع السابق. ص 396.

(2) نفسه. ص 398.

(3) نفسه. ص ص 398، 399.

إن الشاعر يمر في حياته –كأي إنسان- بتجارب عديدة، غير أن تجاربه تغاير تجارب الناس، لأنها وليدة تفاعل نفسي وفكري مع المواقف –أولا- ثم صياغة ذلك في قوالب فنية ولفظية، ويشاركه المتلقي لشعره هذه الأحاسيس والمشاعر وبمقدار هذا التأثر يتحدد نجاح الشاعر ونجاح عمله الفني.

لكن هناك من النقاد من قصر تجربة الشاعر أو الأديب على التجارب الشخصية أو الحياتية فقط وطالبه على أن يصدر عنها، وإلاّ كان أدبه كاذبا «وفسَّر الصدق بأنه ما كان صادرا عن تجربة شخصية، ومعاناة حقيقية، وفسّر الكذب بالتصنع المفتعل الذي لا يستند إلى أية تجربة». (1)

فالإنسان اتخذ الأدب منذ وجد ليعبر به عن تجربته الشعورية أو الحياتية «وهي تجربة تتجمع فيها أحاسيس لا تحصى، بعضها يتصل بحاضره، وبعضها يتصل بماضيه، وبعض ثالث يتصل بظروفه، فكل ما مرّ به من أحداث يختزنه في خلايا ذاكرته حتى يعيده إلينا في تجربته الأدبية، وتعمق هذه الأحداث مشاعره كما تعمق مياه النهر مجراه». (2)

ولعل أصحاب المدرسة الرومانسية هم أكثر من يتبنى هذا المفهوم، فالأدب عندهم مرادف للحياة والشعر عندهم تعبير عن النفس وكل العواطف التي تشتمل عليها، وهذا ما فهمه النفسانيون أيضا عندما أخذوا يحلّلون النماذج الأدبية على أساس أنها تجارب بشرية. فالإبداع عندهم هو وسيلة لاستبطان الذات الإنسانية وسبر أغوارها، وهذا ما يذهب إليه العالم النفساني "سيغموند فرويد"، حيث يرى أن الكتابة تصدر عن وعي ذاتي وعن عصاب حقيقي، ويعتبر الكتابة نوعا من التفريغ الذي يساهم في تحقيق

---

(1) زعموش، عمار. نظرية الشعر عند محمد مندور في الأدب العربي الحديث. رسالة ماجستير. جامعة قسنطينة، 1979-1980م. ص 100.

(2) ضيف، شوقي. في النقد الأدبي. ط2. القاهرة: دار المعارف بمصر، 1966م. ص ص 51، 52.

التوازن فيعود المرء إلى ما كان عليه من شخصية سوية تتمتع بالتكافؤ وتتجه الاتجاه السليم، وتسلك السلوك السوي. (1)

فالأديب –حسب هذه الاعتبارات- لابد له من تجربة شخصية تكون رؤيته الخاصة للحياة والواقع، كما تكون الأساس الذي تقوم عليه مواقفه «فالتجربة توفر الحدث في مادته الجنينية والمبدع بعد ذلك هو الذي يضفي الفن على الواقع ليصبح بعدها واقعا فنيا». (2)

إن الشعر –غالبا- هو تعبير عن ذات الشاعر المظلمة، وأكثر القصائد التي تؤثر فينا وتعد خالدة، هي تلك التي تتوفر على مشاعر صادقة تنطلق من القلب لتصل إليه، وعليه «فأساس كل عمل جيّد وخالد في الأدب هو الإخلاص التام من الفرد لنفسه، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة في الحياة... وهذا المعنى هو الذي عبّر عنه "ألفريد دي موسيه" بقوله: "إنني أنا الذي عشق" وقد تبدو هذه العبارة عادية، ولكن كم منا يستطيع أن يقولها في صدق؟ وكما قال: "جورج هنري لويس" نحن لا نستطيع أن نطلب من كل إنسان أن يكون له عمق غير عادي في فطرته ولا نستطيع أن نطلب منه تجربة غير عادية، ولكننا نطلب منه أن يعطينا أحسن ما يستطيع، ولن يكون هذا الأحسن شيئا يملكه غيره... فالإنسان يجب أن يكتب عما تقوده إليه أقدامه وأن يهتم بوصف ما عاشه هو وما رآه وفكر فيه وأحسه بصدق وأمانة، ونعني بالصدق أن يعبر عن إحساسه وشعوره هو لا عن إحساس غيره وشعوره». (3)

---

(1) أنظر: فرويد، سيغموند. معالم التحليل النفسي. ترجمة محمد عثمان نجاتي. ط7. بيروت: دار الشروق، 1988م-1408هـ. ص ص 201، 202.

(2) مينا، حنا. هواجس في التجربة الروائية. ط1. بيروت: منشورات دار الآداب، 1982م. ص 48.

(3) أمين، أحمد. النقد الأدبي. ط4. بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي، 1387هـ-1967م. ص ص 36، 37.

فالأديب «إذا استطاع أن يجيد تصوير تجربته الشعورية وأن يعبر عنها تعبيرا جميلا مؤثرا، واستطاع أن يبعث المتلقي على الإعجاب بفنه، ومشاركته في عاطفته، أو في نوع الانفعال الذي وجده، فقد حقق أهم ما يراد من العمل الأدبي تحقيقه لأن ذلك غرض في حد ذاته». (1)

غير أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل يقف العمل الفني عموما والأدبي خصوصا عند حدود التجربة الشخصية الواقعية دون أن يتخطاها؟ وهل هو دائما يعبر عن تجارب أصحابه وحسب ؟ وهل صدق التجربة ضمان للجودة الفنية وضمان لخلود العمل الأدبي وتأثيره في المتلقي؟.

هناك من النقاد من رأى أن الأدب لا يمكن أن يقتصر على التجارب الشخصية للأديب فقط، لأن الأديب صاحب الخيال يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية قد تكون أعمق صدقا وأكثر غنًى من الواقع نفسه، وهذا ما دافع عنه الناقد "ت.س إليوت"؛ الذي يرى أن «الفنان الحقيقي ليس هو الذي ينتظر حتى يعبر عن تجاربه الذاتية المباشرة وحدها والفنان الأصيل لا يمكن أن يكتفي في كتاباته بألوان التجارب التي تقع لشخصه، وليس هو الذي يظل صامتا لا ينطق حتى تقع له حادثة أو تصيبه مصيبة فلا يصف الحب إلاّ إذا كابده ولا يصور العذاب إلاّ إذا عاناه...» (2)

وهكذا يعبر "إليوت" عن حيدة الأديب بقوله: «إن عقل الكاتب ليس إلا وسيطا تمتزج فيه المشاعر والتجارب امتزاجا خاصا، وبطرق لا يمكن التكهن بها... أما هو فيظل محايدا». (3)

---

(1)طبانة، بدوي. قضايا النقد الأدبي. دط. الرياض: دار المريخ للنشر، 1404هـ-1984م. ص 21.

(2) العشماوي، محمد زكي. قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دط. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1984م. ص ص 29، 30.

(3) نفسه. ص ص 30، 31.

وعليه فإن الذي يحدد قيمة الأثر الفني هو المقدرة الفنية التي تجعله ينتقل من مجرد التعبير عن الذات إلى مستوى الخيال والابتكار وهنا تصبح قيمة العمل الفني في العمل الفني نفسه.

وهكذا فكل ما يتطلبه العمل الأدبي –حسب هذه الآراء- هو التجربة الشعرية وهذه الأخيرة يقصد بها «الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره، والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته، ويقف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيبا قبل أن يفكر في الكتابة».[(1)]

والتجربة الشعرية مهما كانت «فإنها لا تعزف قط عن الفكر الذي يصحبها، وينظمها ويساعد على تأمل الشاعر فيها... ولا ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته حتى يصير أفكاره الذاتية موضوعية بأن يجعلها موضوع تأمله». [(2)]

ليست التجربة الشعرية –إذن- عملا سهلا، بل هي عمل صعب «لأنها خلق وإيجاد لحدث شعري وجداني، حدث يتدرج فيه الشاعر خطوة خطوة، ولابد للشاعر في أثناء ذلك كله من أن يضغط على نفسه وعقله حتى يستخرج منهما الأحاسيس والأفكار الحبيسة، وحتى تنبض تجربته بالحياة، إنه خالق تجربته، ولابد له أن يعاني فيها، من حيث تخلقها في قلبه إلى حين اكتمالها، يعاني في معانيها، وفي لغتها وإيقاعاتها...» [(3)]

«وتتداخل في تكوين التجربة الشعرية عناصر الذات والموضوع والخيال والعاطفة والإحساس والفكر والموسيقى والصورة واللغة وتقنية البناء، ولكنها في

(1) هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. ط1. بيروت: دار العودة، 1982م. ص 383.

(2) نفسه. ص ن.

(3) ضيف، شوقي. المرجع السابق. ص 143.

النهاية تصبح كلاّ متدامجا لا ينفصل فيه عنصر عن عنصر» [1]، كما أن لكل تجربة شعرية ناحيتين أو مرحلتين: «الأفكار والخواطر المجردة وهذه في طبيعتها لا شعرية ثم العملية الشعرية نفسها التي تقوم على وضع هذه الأفكار في قوالب خاصة». [2]

ويبقى الصدق الفني هو محور التجربة الشعرية «الذي يطالب بما وراء المطابقة أو المفارقة، من الالتحام العاطفي والفكري والخيالي بموضوع التجربة ومفرداتها جميعا، وتجسيد هذا الالتحام في واقع شعري يتجاوز حتى موضوع التجربة ومفرداتها إلى خلق عالم آخر معادل، فيما هو مستقل، لعالم التجربة الحقيقي، من خلال أصالة ذاتية تمنح الشاعر جواز مروره الدائم إلى ذاته وليس إلى محفوظه عن الغابرين». [3]

ومهما يكن من أمر، فإن تجارب الفنان –كما يقول شوقي ضيف- «ليست فوق مستوى حياتنا ولو أنها كذلك ما تأثرنا بها ولا كان لها صدى في نفوسنا إنما نتأثر بها لأنها تخاطبنا وتخاطب داخلنا». [4] ومن هنا لسنا نجد أي تناقض على الإطلاق بين التجربة الذاتية للشاعر أو الكاتب وبين التعبير عنها فنيا عن طريق اللغة ومختلف القوالب الفنية، كما إنه لا ضير أن يكتب الأديب عن نفسه ويعبر عن تجربته الشخصية ما دام يضعها في قالب فني، فالعمل الفني كل متكامل لا يكتسب قيمته إلا بما يحمل من جوانب فنية وجمالية وفي الوقت نفسه لا يحقق التفرد والتميز إلاّ بمقدار ما يحمل من بصمات صاحبه الفردية.

ومهما يكن تبقى التجربة الذاتية إنسانية بطبيعتها، ويبقى الشعر العظيم هو الذي يصدر عن مثل هذه التجارب الإنسانية، ولعل المغزى الإنساني يتصل –أكثر ما

---

(1) الغرب، محمد أحمد. دراسات في اللغة والأدب والنقد. ط1. القاهرة: دار المعارف، 1980م. ص 367.

(2) هلال، محمد غنيمي. المرجع السابق. ص 384.

(3) الغرب، محمد أحمد. المرجع السابق. ص 370.

(4) ضيف، شوقي. المرجع السابق. ص 86.

يتصل- بالشعر الغنائي الوجداني، فالتعبير في هذا اللون من الشعر –كما يقول "غنيمي هلال"- «شخصي في تصوير مشاعر صاحبه ولكنه عالمي في صورته الشعرية». [1]

وشعر الغربة والحنين هو شعر غنائي وجداني يصدر عن نزعة رومنطقية ويعبر عن أحوال يعانيها الشاعر فعلا، وهي مرتبطة بذاته، ويكون الشاعر في هذا اللون من الشعر هو الذات وهو الموضوع في الوقت نفسه.

وتجربة "ابن خفاجة" في هذا اللون من الشعر –شعر الغربة والحنين- تعد مثالا للعمل الفني المتكامل، ومثالا للتجربة الشعرية والإنسانية الصادقة، فاعتقادنا بأن الشاعر عاش هذه التجربة على المستوى الحياتي والواقعي يجرنا إلى الاعتقاد أيضا بأنه قد عبّر عنها بكل صدق، وبأن سماتها قد ظهرت واضحة على مستوى النصوص الشعرية. وهذا ما سنحاول الكشف عنه لاحقا، ولكن سنعرّج قبل ذلك على مصطلحي الغربة والحنين ونستجلي مفهوميهما.

---

(1) هلال، محمد غنيمي. المرجع السابق. ص 381.

ثانيا - مفهــوم الغربـــة والحنيـــن :

1-مفهـــوم الغـربـــة :

جاء في لسان العرب في مادة (غرب) «الغربة والغَرب: الذهاب والتنحّي عن الناس، وغرّب وأغرب وغرّبه وأغربه: نحّاه، والتغريب: النفي عن البلد، وغرَب: بَعُدَ، والتغرّب: البعد، والغربة والغُربُ: النزوح عن الأوطان والاغتراب..» (1)

فالمعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للغربة واحد: الغرب والغربة والاغتراب، كلها في اللغة بمعنى واحد وهو الذهاب والبعد عن الناس.

والغربة من المشاعر الفطرية في النفس الإنسانية «وهي تختلف من إنسان لآخر، ومن مجتمع لآخر، ذلك لأنها تتلون بطبيعة صاحبها، وبالمجتمع وما يحكمه من أنظمة ومؤسسات، وبطبيعة العصر وما يحتويه من قيم أو أعراف ومعارف، والغربة ظاهرة قديمة رافقت المجتمعات البشرية منذ بدء الخليقة، ولكنها كانت غربة واضحة المصطلح والمفهوم، بينما اتخذت لها صورا معقدة في العصر الحديث، بل صارت من أكثر المفاهيم إثارة للجدل بسبب التعريفات الكثيرة التي وضعت لها». (2)

«إن هذا المصطلح العربي يفيد في أكثره معنى البعد عن الوطن، والفراق عن الأهل، وهو معنى مكاني أكثر منه زماني كما نقرأ" (3)

---

(1) ابن منظور. المصدر السابق. مادة (غرب).

(2) بوقرورة، عمر. الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945-1962) باتنة، الجزائر: مركز منشورات جامعة باتنة أنجز طبعه على مطابع عمار قرفي. ص 13.

(3) نفسه. ص 14.

ونحن نستعمل الغربة –هنا- للدلالة على المعنيين معا، وربما كان هذا المصطلح –هنا- يفيد في أكثره المعنى الزماني.

والغربة أشكال مختلفة، فإذا كان الاغتراب ماديا كانت الغربة مكانية، وإذا كان الاغتراب معنويا كانت الغربة نفسية تارة وفكرية تارة أخرى.

أما الغربة المكانية فتتمثل في البعد عن الأهل والوطن، اضطرارا أو اختيارا، لأسباب اقتصادية أو سياسية وحتى علمية. «وما زالت النفسية العربية من أبعد العصور، كما هي بمقوماتها، لم يبدّل فيها الزمن كثيرا، فالعربي ما يزال يخشى فراق الأرض التي نشأ فيها، ويحس بالحنين وبالغربة أينما اتجه، فالنفي يفزعه والهجرة تضنيه». (1)

والفرق بين الغربة المكانية والغربة النفسية يكمن في أن «الاغتراب في الأولى اغتراب مادي ينشأ عن البعد عن الوطن، والإحساس باللهفة إليه أما في الثانية فالاغتراب نفسي يتصل بالروح المعذبة الحائرة» (2). والغربة النفسية تنشأ عن عوامل عديدة متشابكة «منها إحساس الشاعر بالتميز والعبقرية، ومن هنا جاء شعوره بالغربة بين الناس العاديين، وإحساسه بعدم التكيف الاجتماعي والنفسي مع المجتمع الذي يعيش فيه، ومنها المعاناة الذاتية لتجارب في الحياة غير موفقة، وخصوصا التجارب العاطفية ومنها تعقد الحضارة الحديثة وغزوها بسرعة للعالم غير المتحضر دون أن يكون هناك استعداد نفسي أو تهيؤ فكري لتقبلها واحتوائها وهضمها...» (3)

(1) فهمي، ماهر حسين. الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث. دط. مصر: مطبعة الجبلاوي، 1970م. ص 37.

(2) بن العابد، النوي. التجربة النفسية في شعر نازك الملائكة. رسالة ماجستير. جامعة قسنطينة، 1980م. ص 87.

(3) نفسه. ص ن.

أما الغربة الفكرية «فتلتقي بالغربة النفسية في أن كلا منهما غربة معنوية غير مادية، وتفترقان في أن الغربة النفسية موطنها "القلب" وهمومها هموم الروح الظامئة إلى الاستقرار والاطمئنان، في حين أن الغربة الفكرية موطنها "العقل" وهمومها هموم الفكر المتعطش إلى المعرفة المتحرق شوقا إلى كشف حجب الغيب وهتك أستار المجهول». [1]

أما الاغتراب –في العصر الحديث- فمن الصعب أن نعرفه وذلك بسبب كثرة التعريفات التي وضعت له من طرف المفكرين والكتّاب، فهو قد يعني انعدام السلطة أو العجز أو الانفصام عن الذات أو انعدام المغزى في الحياة والإحباط. والاغتراب لدى الفلاسفة الغربيين مفهومه يختلف حسب اختلاف تلك الفلسفات والمذاهب، "فهيجل" –مثلا- يرى الاغتراب في «أن يضيع الإنسان بشخصيته الأولى، ويصير إنسانا آخر»[2]، وهو –الاغتراب- عند ماركس «أن يفقد الإنسان حريته واستقلاله الذاتي، بتأثير الأسباب الاقتصادية أو الاجتماعية أو الدينية ويصبح ملكا لغيره أو عبدا للأشياء المادية تتصرف السلطات الحاكمة فيه تصرفها في السلع التجارية». [3] أما الوجوديون، فالاغتراب عندهم «هو البعد عن الوجود العميق للإنسان، فعند الوجوديين أن الإنسان هو حرية» [4]. وهناك الاغتراب الناجم عن تقدم المجتمعات وتعقد الحياة الحديثة.

(1) بن العابد، النوي. المرجع السابق. ص 100.

(2) صليبا، جميل. المرجع السابق. ج 1. ص 765.

(3) نفسه. ص ن.

(4) طحطح، فاطمة. الغربة والحنين في الشعر الأندلسي. ط1. الدار البيضاء: منشورات كليه لآداب بالرباط مطبعة النجاح الجديدة، 1993م. ص 34.

وهكذا نلاحظ أن مفهوم الاغتراب من الناحية النفسية يلتقي ويتفق مع مفهوم الغربة النفسية في العزلة وعدم التكيف وعدم الشعور بالانتماء وانعدام الشعور بمغزى الحياة.

2-مفهـــوم الحنيـــن :

الحنين إلى الوطن ظاهرة إنسانية عامة، لا يستطيع المرء التخلي عنها، مهما بلغ رقيه الحضاري وتطوره المادي وسمُوّه الروحي. وإذا كان الشقاء والضياع والألم من مفردات الغربة، فإن الحنين –بكل طاقاته- «يعني حياة السرور والبهجة والفرح لأنه يجسد لحظة أمل يعيشها الشاعر في ساعة من ليل أو نهار، وإذا كانت الغربة تعني البعد والنوى، فإن الحنين يعني القرب والعودة تفصل بينهما لحظة زمنية معينة، والحنين عاطفة سامية أودعها الله في الإنسان منذ الأزل وهي إحساس وشوق لولاها لقعد الإنسان عن آماله ونكص على نفسه» [1]. والحنين أيضا «رحلة في الزمان، وعودة إلى الوراء لمعايشة الماضي شعرا واسترجاعه، واستحضاره على مستوى المكان والأهل والوقائع» [2]. وما يدفع بالشعراء إلى العودة إلى الوراء هو حاضرهم السيء الذي يحاولون نسيانه بالعودة إلى ماضيهم السعيد.

وقد أشار الناقد القديم "حازم القرطاجني" إلى الحنين دون أن يذكره بالاسم وهو يتحدث عن «أحسن الأشياء التي تعرف، ويتأثر لها، أو يتأثر لها إذا عرفت، وهي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها، أو التألم منها، أو ما وجد فيه الحالان من

(1) بوقرورة، عمر. المرجع السابق. ص 18.

(2) طحطح، فاطمة. المرجع السابق. ص 35.

اللذة والألم، كالذكريات للعهود الحميدة المنصرمة التي توجد النفوس، تلتذ بتخيلها وذكرها، وتتألم من تقضّيها وانصرامها...» (1)

وهكذا فكلمة الحنين بكل مسمياتها «ذات إيحاءات عاطفية تعبر عن شفافية ورهافة في الإحساس، وتحمل في ثناياها الإشفاق وتدور حول البكاء والطرب والشوق والرقة والحزن والفرح» (2) وتجمع بذلك –كما أشار القرطاجني- بين اللذة والألم في الوقت ذاته.

وللحنين –مثل الغربة- أنواع، فهناك الحنين إلى الأهل والوطن وهو الذي يتمخض عن ترك الإنسان لوطنه، وحياته بين أهل غير أهله، وهناك الحنين إلى الماضي حيث يعيش الإنسان حاضرا سيئا يقلقه فيعود إلى الماضي سيتذكره ويسترجعه ويسعد لذكراه وقد يكون هذا الماضي السعيد، استقرارا أو راحة أو شبابا يقابله في الحاضر اضطرابا وقلقا وشيخوخةً.

وهكذا فقد يتعدد مفهوم الحنين تبعا لتعدد مفاهيم الغربة فلا ينحصر في المفهوم المكاني وحسب، بل يتخذ أبعادا معنوية ونفسية أخرى أوسع من مجرد البعد عن الوطن والأهل، ومع ذلك يبقى الحنين في كلتا حالتي الغربة –المكانية والزمانية- يعني الانتماء إلى شيء مفقود سواء أكان ماديا أو معنويا، ويبقى دواء وعزاء للغرباء في غربتهم.

وشعر الغربة والحنين يرتبط بالوجود الإنساني في كل زمان ومكان ومن هنا فهو أكثر الأغراض اتصالا بالنفس الإنسانية يشترك فيه العامة والخاصة، وهذا اللون

(1) القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ط2. تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. بيروت: دار المغرب الإسلامي، 1981م. ص 21.

(2) بوقرورة، عمر. المرجع السابق. ص 18.

من الشعر ليس بالموضوع الجديد في الأدب العربي قديمه وحديثه، فظاهرة الحنين إلى المكان والزمان الممثلين في الطلل بارزة في الشعر الجاهلي ويكفي أن نقف على معلقات العرب حتى ندرك ذلك، «فوقوف الشاعر على الطلل كان يمثل له حياته السابقة التي عاشها بكل ما فيها، كما كان يمثل له في الوقت ذاته رمزا لفنائه، ولذلك كان بكاؤه على الوطن بكاء على ماضيه من خلال حاضره، وتعبيرا عن حبه الجامح للحياة التي يهددها الدهر بالأفول والفناء ومن ثم كان في تناوله للطلل يحاول أن يتحد بكل شيء له علاقة بالماضي رغبة منه في الانفصال عن الواقع». [1]

والحنين إلى الطلل يمثل الحنين إلى الوطن وإلى الماضي أي الحنين إلى المكان والزمان في الوقت نفسه ويكفي أن نذكر هاهنا امرأ القيس أول من بكى الديار واستوقف الصحب في قوله: [2]

قفــا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللّوى بين الدخول فحومل

وهو إنما يفعل ذلك لإحساسه بالغربة ولارتباط الطلل بأجمل الذكريات في نفسه. وهاهو يعاني لوعة الغربة وهو بعيد عن وطنه في قوله: [3]

أجارتنــــا إن المزار قريــــــب وإني مقيم ما أقام عسيــــــب
أجارتنــــا إنّا غريبان هاهنـــــا وكل غريب للغريب نسيــــــب

(1) سلطاني، الجيلالي. إتجاهات الشعر في عصر المرابطين بالمغرب والأندلس. رسالة ماجستير. جامعة دمشق، 1987م. ص 210.

(2) امرؤ القيس. الديوان. ط1. تحقيق حنا الفاخوري بمؤازرة وفاء الباني. بيروت: دار الجيل، 1409هـ-1989م. ص 25.

(3) نفسه. ص 356.

أما في العصر الإسلامي، فنجد أشعارا في الغربة والحنين عند شعراء ابتعدوا عن أوطانهم وأهلهم بسبب الانخراط في حركة الفتوحات الإسلامية، وخير مثال لهذا الشعر قول "مالك ابن الريب" من قصيدته الشهيرة التي قالها وهو بخراسان: (1)

ألا ليت شعــري هل أبيتن ليلـــــة بجنب الغضا أزجي القلاهى النواجيا
ألم ترني بعت الضلالة بالهــــدى وأصبحت في جيش ابن عفّان غازيا
لعمري لئن غالت خراسان هامتــي لقد كنت عن باب خراسان نائيـــا
فيا صاحبي رحلي دنا الموت فاحفرا برابية إني مقيم لياليــــــــا
وخطّا بأطراف الأسنة مضجعـــــي وردّا على عينيَّ فضل ردائيـــــا
ولا تحسداني بارك الله فيكمــــا من الأرض ذات العرض توسيعا ليا
تذكرت من يبكي عليَّ فلم أجــــد سوى السيف و الرمح الرّديني باكيا
وبالرمل من نسوة لوشهدننــــــي بكين وفدّين الطبيب المداويـــــا

ولعل خير مجسد للغربة النفسية في العصر العباسي، الشاعر "أبو الطيب المتنبي" الذي يرى أن غربته هذه لا تختلف عن غربة الأنبياء فيقول: (2)

ما مقامي بأرض نخلـــــة إلاّ كمقام المسيح بين اليهـــــود

ونقف مع أبي الطيب أيضا وهو يشكو من غربتين: غربة الوجه وغربة اللسان في قوله: (3)

---

(1) ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ط3. بيروت: دار إحياء العلوم، 1407هـ-1987م. ص ص 227، 228.

(2) المتنبي، أبو الطيب. الديوان. شرح أبي البقاء العكبري. ضبط وتصحيح وفهرسة مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي. دار الفكر. ج1. ص 319.

(3) نفسه. ج4. ص 251.

مغاني الشعب طيبا في المغانـــــي بمنزلة الربيع من الزمــــــان
ولكن الفتى العربي فيهـــــــــا غريب الوجه واليد و اللســان

وعندما نصل إلى العصر الحديث نجد ألوانا مختلفة للغربة، فهذا أمير الشعراء "أحمد شوقي" يعبر عن تمزقه وألمه الدَّفين عندما نفي إلى إسبانيا، حيث يناجي هناك مصر وطنه: (1)

وسلا مصر هل سلا القلب عنهــا أو أسا جرحه الزمان المؤســـي ؟
وطني لو شغلت بالخلد عنـــــه نازعتني إليه في الخلد نفســـي
شهد الله لم يغب عن جفونـــــي شخصه ساعة، ولم يخل حسّــي

وفي هذا العصر أيضا نجد اغتراب شعراء المهجر اللبنانيين الذين عانوا من مرارة الغربة بعيدا عن أوطانهم وأماليهم، وكذلك الشعراء الرومانسيين أمثال "إيليا أبو ماضي" و"أبو القاسم الشابي" وغيرهما، وأشعارهم جميعا في الطبيعة والحب والنفس الإنسانية والكون والحياة تعبر عن هذا النوع من الغربة النفسية ولعل أهم ما يميز غربتهم هذه هو العمق واستبطان الذات.

وقد نطيل إن نحن مضينا في سرد الأمثلة والنصوص في هذا الموضوع الواسع وما قصدنا سوى الإشارة فقط تمهيدا للحديث عن هذا اللون من الشعر في الأندلس –بالذّات- موطن الشاعر "ابن خفاجة" الأندلسي.

ثالثا - شعر الغربـة والحنيـن في الأندلـس (عرض تـاريخي موجـز) :

(1) شوقي، أحمد. الشوقيات. ط13. بيروت: دار الكتاب العربي، 1422هـ-2001م. ج2. ص 46.

نفس الإحساس بالغربة عن الوطن والحنين إليه نلمسه في الشعر الأندلسي، بل وربما بحرارة أكبر وأشد، فمنذ أن دخل العرب الفاتحون بلاد الأندلس، ظهر هذا التشبث بالوطن والتعلق به في أشعارهم، من ذلك ما نسب إلى "عبد الرحمن الداخل" من أبيات في الغربة يخاطب فيها نخلة مصورا غربته وحنينه إلى المشرق: (1)

تبدّت لنا وسط الرصافة نخلـــــــــة تناءت بأرض الغرب عن وطن النخل
فقلت شبيهي في التغرّب و النّـــــوى وطول إكتئابي عن بنيّ وعن أهـــــل
نشأت بأرض أنت فيها غريبـــــــــة فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلـــــي
سقتك غوادي المزن في المنتأى الذي يسح و يستمري السماكين بالوبـــــل

وقوله أيضا يتشوق إلى معاهده بالشام: (2)

أيها الراكب الميمم أرضـــــــــــي إقر من بعض السّلام لبعضـــــي
إن جسمي كما تراه بـــــــــأرض وفؤادي ومالكيه بـــــــــــأرض
قدّر البين بيننا فافترقنـــــــــــــا وطوى البين عن جفوني غمضي
قد قضى الدّهر بالفراق علينـــــا فعسى باجتماعنا سوف يقضـــي

إلا أننا في هذه المراحل الأولى من الوجود العربي بالأندلس، لا نجد ما يفي بهذا الغرض «فقد كان الشعر عبارة عن أبيات أو مقطوعات ينشدها هؤلاء العرب الأوائل يدور معظمها حول الخلافات السياسية والنزاعات القبلية والعنصرية وتسجيل تلك الوقائع والحروب التي كانت تنشب بينهم، فقد كان هم العرب في بداية الأمر

(1) المقري التلمساني. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. دط. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار صادر، 1408هـ-1988م. ج3. ص 54.
(2) نفسه. ص 38.

منصبا على فرض الوجود بالبناء والتعمير والعمل على استتباب الأمن ودواعي الاستقرار». [1]

أما في المرحلة التالية التي تعد بداية ازدهار الأدب الأندلسي والتي تشمل الخلافة الأموية والحجابة العامرية «فقد كانت المواضيع تتراوح بين مقطوعات في الزهد والنصائح والاعتبار، وأحيانا نظرات مستخلصة خاطفة في الناس والزمان والحياة وغيرها من المشاعر الذاتية، بالإضافة –طبعا- إلى المديح الرسمي والهجاء والفخر والغزل والتشوق...» [2]

ولكن طغيان هذه الأغراض لم يمنع من ظهور هذا اللون من الشعر عند بعض الشعراء "كحسان بن مالك" و"عبد الله بن الخشني" و"سليمان بن مهران السرقسطي" وغيرهم، فحسان بن مالك أورد له الحميدي قصيدة هامة في الحنين وذكر الأولاد: [3]

سقى بلدا، أهلي به أقاربـــــــي ... غواد بأثقال الحيا و روائـــــــح
وهبّت عليهم بالعشيّ والضحـــــى ... نواسم من برد الظلال فوائـــــح
تذكرتهم والنأي قد حال دونهـــم ... ولم أنس، ولكن أوقد القلب لافــح
ومما شجاني هاتف، فوق أيكـــة ... ينوح و لم أعلم بما هو نائـــــح
فقلت اتئد يكفيك أني لنــــــازح ... وأن الذي أهواه عني نـــــــازح
ولي صبية مثل الفراخ بقفــــرة ... مضى حاضناها فأصحتها الطوائح
إذا عصفت ريح، أقامت رؤوسهـا ... فلم تلقها إلاّ طيور بـــــــوارح

(1) طحطح، فاطمة. المرجع السابق. ص ص 53، 54.
(2) نفسه. ص 54.
(3) الحميدي. جذوة المقتبس. دط. تقديم الشيخ محمد زاهر بن الحسن الكوثري تصحيح وتحقيق محمد بن تاويت الطبخي. مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع. ص 184.

وحين حلّت الفتنة القرطبية وتشرد على إثرها الناس وعدد من الشعراء، صدرت عنهم أشعار في الحنين إلى قرطبة ومعاهدها وأماكنها الجميلة وإلى الأهل والأصدقاء، وعندها تدفق هذا اللون من الشعر –شعر الغربة والحنين- في هذه الفترة، ومن هؤلاء الشعراء الذين مثلوا هذا اللون من الشعر "ابن درّاج القسطلّي" و"ابن شهيد"، و"ابن حزم"؛ الذين شردتهم الفتنة وتركوا مدينتهم إلى مدن أندلسية أخرى، فمن قول ابن درّاج القسطلّي يتشوق إلى قرطبة: (1)

عهدا كعهدك من عهاد طالمـــــا	**كست البرود معاهدي و ملاعبـــي**
و اجنح لقرطبة فعانق تربهـــــا	**عني بمثل جوانحي وترائبـــــي**
حيث استكانت للعفاء منازلـــــي	**و هوت بأفلاذ الفؤاد نجائبـــــي**
ذللا تعسفن الدجى بأذلـــــــة	**ولواغبا جبْنَ الفلا بلواغـــــــب**
و كواكب ناءت بقربتها النـــوى	**فقضت مدامعها بنوء الغــــارب**
من كان مفجوع، بترحة راحـــل	**لم يسله طمع لفرحة آيـــــــب**

والنماذج الشعرية التي تصور حنين الشعراء الأندلسيين إبان الفتنة القرطبية، كثيرة عند شعراء آخرين مثل "ابن زيدون" و"ابن شهيد" و"ابن حزم" وغيرهم من الشعراء الذين فجّرت الفتنة عندهم الكثير من قصائد الغربة والحنين.

وبعد الأوقات العصيبة التي مرت بها الأندلس في فترة الفتنة القرطبية، كانت الانقسامات الداخلية هي النتيجة الحتمية التي عرفتها البلاد في ظل ملوك الطوائف أين ظهرت العديد من الاضطرابات السياسية والمؤامرات الداخلية، الأمر الذي دفع ببعض

(1) ابن درّاج، أبو عمر. الديوان. ط2. تحقيق وتعليق وتقديم محمود علي مكي. المكتب الإسلامي، 1389هـ. ص ص 62، 63.

الشعراء إلى الابتعاد عن قرطبة إلى مدن أخرى مجاورة أو بعيدة ومن هؤلاء نذكر الشاعر ابن زيدون الذي قال يتشوق إلى قرطبة ومعاهده وأيامه بها: (1)

أقرطبة الغرّاء هل فيك مطمـــــع ؟
و هل كبد حرّى لبينك تنقـــــع ؟
وهل للياليك الحميدة مرجـــــع ؟
إذا الحنين مرأى فيك و اللهو مسمع
وإذا كنف الدنيا، لديك، موطـــــأ ؟
أليس عجيبا أن تشطّ النوى بـــك ؟
و لم تلتئم شعبي خلال شعابـــك ؟
ولم يك خلقي بدؤه من ترابـــك ؟
ولم يكتنفني من نواحيك منشـــأ

وفي فترة حكم ملوك الطوائف، حدثت تقلبات وأحداث جسام جعلت المرابطين يعبرون البحر ويدخلون الأندلس، لتصبح هذه الأخيرة تابعة لهم بعد أن أقصوا عنها ملوك الطوائف. وبرز في عهد هؤلاء، طبقة الفقهاء على حساب الشعراء مما دفع ببعض الشعراء إلى مغادرة بلدانهم إلى بلدان أخرى فصدرت عنهم أشعار في الحنين، ومن هؤلاء "الأعمى التطيلي" و"ابن بقي" وغيرهم. كما كان لسقوط إشبيلية في أيدي المرابطين، وصقلية في أيدي النورمان أثر بالغ على عدد كبير من الشعراء الذين غادروا بلدانهم اضطرارا أو اختيارا ومن هؤلاء "المعتمد ابن عباد" الذي حنّ إلى إشبيلية وهو في منفاه بأغمات في المغرب، و"ابن حمديس" الذي حنّ إلى صقلية من مكان غربته في إشبيلية. فالمعتمد بن عباد –مثلا- صدرت عنه أشعار بالغة التأثير

(1) ابن زيدون. الديوان. دط. شرح وتحقيق كرم البستاني. بيروت: دار صادر، 1975م. ص ص 38، 39.

وهو في منفاه، من ذلك هذه الأبيات التي يشكو فيها غربته ويقارن بين ماضيه العزيز وحاضره الذليل: [1]

غريب بأرض المغربين أسيـــــر — سيبكي عليه منبر وسريـــــــر
مضى زمن والملك مستأنس بـــه — وأصبح عنه اليوم وهو نفـــور
برأي من الدهر المضلل فاســـــد — و متى صلحت للصالحين دهور
فيا ليت شعري هل أبيتن ليلــــــة — أمامي وخلفي، روضة وغديـــر
بمنبتة الزيتون ، مورثة العـــــلا — تغنّي قيان، أو ترن طيـــــــور
تراه عسيرا أم يسيرا منالـــــــه — ألا كل ما شاء الإله قديــــــر

والمتصفح لشعر الغربة والحنين في عصر المرابطين يجده قد اتجه اتجاهين: الأوّل صور فيه الشعراء حنينهم إلى الوطن والأهل، والثاني صوروا فيه حنينهم إلى ماضيهم حيث أيام الصبا والشباب ومجالسة الأحبة والخلان، وقد جمع الشاعر "ابن خفاجة" بين الاتجاهين في شعره، فحنّ إلى وطنه الكبير وبلدته الصغيرة، وحنّ أيضا إلى مرحلة الشباب حين امتد به العمر وفقد كثيرا من الأمور التي كان يمارسها في شبابه، ومن ثم عبّر ابن خفاجة –كما سنرى لاحقا- عن غربة مركبة امتزج فيها الاغتراب المكاني باغتراب نفسي وزماني.

أما في العهد الموحدي، فقد كثرت الأشعار التي قيلت في الغربة والحنين، حيث كانت الأوضاع السياسية المضطربة خاصة في أواخر العصر، «وما حدث من صراع على السلطة داخل المغرب بين الناصر والمأمون أو بين ابن مردنيش والموحدين وفتن شرق الأندلس، كانت تلك الأحداث تجبر قسما كبيرا من الشعراء إلى الهجرة وترك

(1) المعتمد ابن عباد. الديوان. دط. تحقيق رضا الحبيب السويسي. الدار التونسية للنشر، 1975م. القطعة رقم 165.

الوطن سواء إلى المغرب أو إلى المشرق» [1]، وخير مثال على ذلك "حازم القرطاجني" الذي هاجر من بلده مرسية إلى تونس وابن الأبار وغيرهما.

وفي أواخر العهد النصري انحصر الوجود العربي في مملكة غرناطة، وازدهر شعر الغربة والحنين ازدهارا كبيرا وظهر نوع آخر من الحنين وهو ما يسمى بالحنين إلى الأماكن المقدسة ويكفي أن نذكر "ابن الصباغ" و"ابن خاتمة" و"ابن زمرك" و"يوسف الثالث"، وغيرهم [2].

على أن الأحداث الخارجية، والاضطرابات الداخلية لم تكن الباعث الوحيد على ازدهار شعر الغربة والحنين لدى الأندلسيين، فهناك عوامل أخرى نفسية خاصة بالمجتمع الأندلسي كحبه الشديد لوطنه وتعلقه به وتقديسه لماضيه وعوامل أخرى تتعلق بالشعراء ونفسياتهم.

وهكذا نلاحظ من خلال هذا العرض الموجز لشعر الغربة والحنين في الأندلس أن غربة شعراء الأندلس –كما تقول فاطمة طحطح- «هي غربة أنطلوجية ووجودية، غربة المكان، غربة النفي في وطن غير الوطن ووسط أهل غير الأهل، غربة الروح عن الجذور..» [3]، الأمر الذي يدفعنا إلى القول بأن حنين العربي في المشرق إلى الأطلال وبكائه عليها ليس له الخصوصية ذاتها التي نجدها في الشعر الأندلسي عموما، ولعل العامل الأكبر لهذا الاختلاف بين غربة الشعراء المشارقة وغربة الشعراء الأندلسيين يرجع إلى عدّة عناصر أساسية منها ما يتعلق باختلاف البيئة، وهذا ما ندركه من التباين الواضح بين البيئة الصحراوية في الجزيرة العربية والبيئة الأندلسية ذات المظاهر الطبيعيّة الساحرة، ومنها ما يتعلق بشخصية المجتمع الأندلسي ونفسيته التي

---

(1) طحطح، فاطمة. المرجع السابق. ص 46.

(2) أنظر: المرجع نفسه. ص ص 48، 49.

(3) نفسه. ص 20.

تنزع دوما نحو الحنين إلى المكان الأول والارتباط الشديد به حتى داخل الوطن الواحد، وكذلك الحنين إلى الزمن الماضي وأجوائه السحرية، يضاف إلى ذلك كله عوامل سياسية متصلة بالظروف التاريخية العصيبة التي مرت بها الأندلس عبر عصورها المختلفة. وكل هذا يجعل أشعار المشارقة في الغربة والحنين محدودة إذا ما قيست بما قاله الأندلسيون في هذا الباب، سواء من حيث الغزارة في الإنتاج الشعري لهذا الغرض أو من حيث الإلحاح على الموضوع والصدق في التعبير عنه إلى مدى يشكل عند بعض الأندلسيين ظاهرة دلالية خاصة، كما هو الحال مع الشاعر "ابن خفاجة الأندلسي" وغيره الكثير.

وهذا ما سيتضح لنا خلال تناولنا لتجربة الغربة والحنين عند نموذج بارز من هؤلاء الشعراء الأندلسيين، هو ابن خفاجة الأندلسي، الشاعر الذي مثّل خصوصية الغربة الأندلسية وتميزها عن غربة المشارقة، إنها غربة المكان والزمان.

الفصل الأول
"بواعث تجربة الغربة والحنين عند ابن خفاجة الأندلسي"

أولا : البواعث السياسية

1-عصر ملوك الطوائف

2-سقوط بلنسية وهجرة الشاعر إلى المغرب

3-عصر المرابطين

ثانيا : البواعث الاجتماعية

1-تعلق الأندلسيين ببلادهم

2-هاجس القلق وعدم الاستقرار

3-الاستغراق في طلب اللذة

ثالثا : البواعث النفسية

1-تعلق الشاعر ببلدته وطبيعتها الساحرة

2-شيخوخة الشاعر

3-قلق الموت

إن النفاذ إلى البواعث الحقيقية للتجربة الشعرية –عموما- «يتطلب بالإضافة إلى الإلمام بخفايا النفس البشرية، معرفة التيارات المهمة التي تنازعت نفسيّة الشاعر من خلال سيرته، فعندما نتصدّى لقصيدة من القصائد الغنائية الوجدانية ينبغي أن نلفت إليها عبر واقع الشاعر، متطلعين إلى الأسباب البعيدة والقريبة التي ألمت به، ذلك أن الشعر هو تعبير عن تنازع النفس بين البواعث والطوارئ الخارجية وما يستبد بها من ميول ونزعات، وهذا التنازع يشحذ في نفس الفنان شعورا بالتوتر أو بالنشوة والذهول، تفيض به الرؤى والصور الشعرية». (1)

انطلاقا من هذا الرأي النقدي، ومن اطلاعنا على شعر الغربة والحنين عند "ابن خفاجة" من خلال ديوانه، ندرك أن المدخل الصحيح لدراسة تجربته في هذا الغرض هو حياة ابن خفاجة بالذّات، على المستوى السياسي والاجتماعي والنفسي، ذلك لأن هذا الغرض –الغربة والحنين- يزخر بتجارب الشاعر الواقعية والمعاشة.

وبطبيعة الحال فتجربة "ابن خفاجة" في الغربة والحنين تعود إلى عوامل موضوعية متصلة بالظروف السياسية والاجتماعية التي ميزت عصر الشاعر، وأخرى ذاتية متعلقة بشخصيته المتميزة، وقد ساعدت هذه العوامل –مجتمعة- على تشكل هذه التجربة لدى الشاعر وتطورها ونضجها.

(1) الحاوي، إيليا. في النقد والأدب. ط5. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1986م. ج1. ص 52.

أولا - البواعث السياسية :

عاش "ابن خفاجة" بين عصرين مختلفين من عصور الأندلس التاريخية: عصر ملوك الطوائف، وعصر المرابطين، وقد حفل هذان العهدان بكثير من الأحداث التي تعاقبت على الأندلس عامة، ومنطقة بلنسية في شرقي الأندلس خاصة، وكانت هذه الظروف من الأسباب المباشرة التي أدت إلى غربة الشاعر.

1-عصر ملوك الطوائف :

بعد أن انقضت الدولة الأموية في القرن الخامس، أصبحت بلاد الأندلس مسرحا لفتن داخلية وأحداث عنيفة عصفت بوحدتها وتماسكها فأدّت إلى تشتتها إقليميا وسياسيا، فنتج عن ذلك عدّة دويلات صغيرة متباينة تعرف في التاريخ باسم دول ملوك الطوائف. وبذلك تقدم لنا الأندلس في هذه الفترة العصيبة من تاريخها منظرا مروعا هو «منظر القواعد الأندلسية التي كانت من قبل تلتئم في عقد منتظم واسطته مدينة قرطبة العظيمة، وتسطع في ظل حكومته الخلافة القوية وتلتف حول عرش الخلفاء المؤثل، وهي تغدو حبات متفرقة منفردة جائرة، تقوم في كل منها حكومة محلية هزيلة، على رأسها متغلب من أهل العصبية أو الرياسة...». (1)

لقد عمل ملوك الطوائف على تدعيم ملكهم فلم يكن همهم سوى البقاء على رأس الحكومة وتوسيع أراضي نفوذهم حتى ولو كان ذلك على حساب الأمن والاستقرار، الأمر الذي أدّى إلى نشوب الحروب وتدهور الأحوال الاقتصادية والاجتماعية. وليس أبلغ تعبيرا في وصف حال الأندلس في هذه الفترة من تلك النبذة التي يقدمها إلينا "ابن الخطيب" حين يقول: «ذهب أهل الأندلس من الانشقاق و...

---

(1) عنان، محمد عبد الله. دولة الإسلام في الأندلس (دول الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي). ط3. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1408هـ-1988م. ص 12.

لم يذهب كثير من أهل الأقطار مع امتيازها بالمحل القريب والخطة المجاورة لعباد الصليب، ليس لأحدهم في الخلافة إرث، ولا في الإمارة سبب، ولا في الفروسية نَسَبٌ، ولا في شروط الإمامة مكتسب، اقتطعوا الأقطار، واقتسموا المدائن الكبار، وجبوا العمالات والأمصار، وجندوا الجنود، وقدموا القضاة، وانتحلوا الألقاب، وكتبت عنهم الكتاب والأعلام، وأنشدهم الشعراء، ودوّنت بأسمائهم الدواوين وشهدت بوجوب حقهم الشهود، ووقفت بأبوابهم العلماء، وتوسلت إليهم الفضلاء، وهم ما بين محبوب، وبربري مجلوب، ومنجد غير محبوب، وغفل ليس في السراة بمحسوب، ما منهم يرضى أن يسمى ثائرا، ولا لحزب الحق مغايرا...». (1)

ومن أشهر ملوك الطوائف: بنو جهور في قرطبة، وبنو عبّاد في إشبيلية، وبنو الأفطس في بطليوس، وبنو ذي النون في طلبطلة، وبنو هود في سرقسطة وغيرهم. (2)

ولقد شغل عصر الطوائف من حياة الأندلس نحو ثمانين عاما وكان عصر تفكك على المستوى السياسي والاجتماعي، تميز بالتطاحن فيما بين تلك الدويلات التي كانت تستنجد بالنصارى ضد بعضها البعض (3)، فكانت النتيجة أن ازدادت أطماع المسيحيين في الأندلس الإسلامية وازداد سعيهم للسيطرة على مدنها التي أخذت تسقط في يد النصارى الواحدة بعد الأخرى. وعلى الرغم من الحال السياسية والاجتماعية المتردّية فإن هذا العصر بقي يتسم من الناحية الأدبية والعلمية بالازدهار والتفوق في ميدان الشعر والأدب والعلوم وذلك بفضل العناية التي كان ملوك الطوائف يولونها للآداب والعلوم (4).

2-سقوط "بلنسية" وهجرة "ابن خفاجة" إلى المغرب :

---

(1) عنان، محمد عبد الله. المرجع السابق. ص 15، نقلا عن أعمال الأعلام. ص 144.

(2) أنظر: المقري التلمساني. نفح الطيب. ج1. ص ص 438-442.

(3) أنظر: عنان، محمد عبد الله. المرجع السابق. ص ص418، 419.

(4) أنظر: المرجع نفسه. ص 424 وما بعدها.

اجتاح الإسبان بلنسية واستولوا عليها بزعامة "السّيد القنبيطور" (1)، وبتمكين من بني ذي النون أصحاب طليطلة. وقد بدأت قصة هذا المغامر مع العرب المسلمين في الأندلس منذ أن بدأ ملوك الطوائف يستعينون بالنصارى ضد بعضهم البعض، حيث التحق "السيد القنبيطور" –أولا- بخدمة "المقتدر ابن هود" أمير سرقسطة، ومن بعده ابنه "المؤتمن"، ومن بعده "المستعين" وفي ذلك يقول ابن بسام: «وكان بنو هود قديما هم الذين أخرجوه من الخمول مستظهرين به على بغيهم الطويل وسعيهم المذموم المخذول وسلطوه على أقطار الجزيرة يضع قدمه على صفحات أنجادها، ويركز علمه في أفلاذ أكبادها، حتى غلظ أمره، وعم أقاصيها وأدانيها بشره...» (2) ثم كان التحاقه "بالقادر بن ذي النون" الذي وضع نفسه تحت حمايته، وهكذا قطع "السيد" علاقته بالمستعين ولكن هذا الأخير لم يلبث أن استغاث "بالسيد" مرة أخرى وعقد معه صلحا وحلفا بعد أن شعر بخطر المرابطين، فأتاه "السيد" بجيش إلى سرقسطة ولبث هناك مدّة وفي ذلك يقول ابن بسام: «ولمّا أحس أحمد بن يوسف بن هود المنتزى إلى وقتنا هذا على ثغر سرقسطة، بعساكر المسلمين تنسل من كل حدب، وتطلع على أطرافه من كل مرقب، آسد كلبا من أكلب الجلالقة يسمى بلذريق ويدعى بالكنبيطور، وكان عقالا وداء عضالا، له في الجزيرة وقائع، وعلى طوائفها بضروب المكاره اطلاعات ومطالع». (3)

وكان ملك قشتالة "ألفونسو" قد حاصر هو الآخر "بلنسية" معتزما إفشال خطة "السيد" في الاستلاء عليها ولكنه سرعان ما رفع الحصار عليها وغادرها راجعا ال

(1) السّيد القنبيطور. اسمه الحقيقي: رودريجو دياث دي بيبار Rodrigo Diaz de Vivar، فارس قشتالي اشتهر بلقب Elcid compeador، بمعنى السيد ويذكر في المصادر الأندلسية باسم القنبيطور أو الكنبيدور أو الكنبيطور. أنظر أخباره في كتاب محمد عبد الله عنان. دولة الإسلام في الأندلس. ص ص 232-234.

(2) ابن بسام. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. دط. تحقيق عباس إحسان. ليبيا-تونس: الدار العربية للكتاب، 1981م. ق3، مج1. ص 95.

(3) نفسه. ص ص 94، 95.

قشتالة [1]، وفي هذه الأثناء قامت في "بلنسية" ثورة تزعمها القاضي "ابن جحاف" الذي كان يناويء "السيد" والملك القشتالي، فعقد اتفاقا مع المرابطين يقضي بتسليمهم بلنسية إذا ساعدوه على محاربة القادر و"السيد" [2]، واستاب له المرابطون، ولما علم "السيد" بهذه الأخبار سار فورا إلى بلنسية وضرب الحصار حولها بعدما أحرق ما حولها من الضياع والمروج، واستولى على معظم الأنحاء القريبة، واستمر الحصار على هذا النحو عشرين شهرا [3].

وقد وصفت المصادر ما عاناه البلنسيون من المحن أثناء الحصار، حيث بلغ بهم الضيق منتهاه وفتك بهم الجوع، وفي وصف حال بلنسية وأهلها يقول ابن بسام: «قد ورد ذلك الطاغية يومئذ معينها، وأذال مصونها، ورُبّ وجه كانت تدميه الذرّ، وتحسده الشمس والبدر، ويتغاير عليه المرجان والدرّ، قد أصبح درّية لزجاجه، ونعلا لأقدام أراذل أعلاجه، وبلغ الجهد بأهلها والامتحان، أن أحلّوا محرَّم الحيوان...» [4]. وفي ذلك أيضا يقول ابن عذارى المراكشي: «وضاقت النفوس وزاد حقد العدو، وقسا قلبه، وهلك أكثر الناس جوعا، وأكلت الجلود والدواب وغير ذلك، ومن فرّ إلى المحلة فقئت عيناه، أو قطعت يداه، أو دقت ساقاه، أو قتل، فرضي الناس بالموت في المدينة...» [5]

وهكذا فتحت بلنسية أبوابها "للسيد القنبيطور" وجيشه فدخلها منتصرا واحتلها خلافا للمعاهدة وكان ذلك سنة ثمان وثمانين وأربعمائة [6]، واحتال على قاضيها "ابن جحاف" بأنه لو وجد عنده ذخائر "ابن ذي النون"، قتله، ف

(1) أنظر: عنان، محمد عبد الله. المرجع السابق. ص 240.

(2) أنظر: المرجع نفسه. ص 241.

(3) أنظر: المرجع نفسه. ص ن.

(4) ابن بسام. المصدر السابق. ص 97.

(5) ابن عذارى، المراكشي. البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب. ط1. تعليق عباس إحسان. بيروت: دار الثقافة، 1967م. ج4. ص 33.

(6) ابن بسام. المصدر السابق. ص 91.

حفرة أدخله فيها ثم أحرقه بها [1]. «وأضرم هذا المصاب الجليل يومئذ أقطار الجزيرة نارا، وحلل سائر طبقاتها خزيا وعارا، وغلظ أمر ذلك الطاغية حتى فدح التهائم والنجود، وأخاف القريب والبعيد..» [2] ثم عمد إلى أهل بلنسية «فثقفهم وأغرَمهم حتى استأصل جميع ما عندهم وجعل الناس في المحنة أسوة، يأخذهم على طبقاتهم، حتى عمتهم المحنة وهلك في ذلك الثقاف كثير منهم..» [3]. كما أمر هذا المغامر بإحراق جماعة من أعلام بلنسية، ومنهم "جعفر البتى" الشاعر المشهور.. وأذلّ أهلها حتى غادر كثير منهم وغدا "السيد" فيها سيد شرقي الأندلس [4].

واستمرت محنة المدينة وأهلها إلى أن استردها المرابطون بقيادة الأمير "أبي محمد المزدلي" من "ألفونسو السادس" بعد وفاة السيد القنبيطور، وكان ذلك سنة 495هـ [5].

وفي محنة بلنسية يقول ابن خفاجة: [6]

عاثت بساحتك العدى يـــــا درا   ومحا محاسنك البلى والنـــــار
وإذا تردّد في جنابك ناظـــــــــر   طال اعتبار فيك واستعبـــــار
أرض تقاذفت الخطوب بأهلهـــا   وتمخضت [illegible]
كتبت يد الحدثان في عرصاتهـــا   "لا أنت أنت ولا الديار ديــــار"

---

(1) أنظر: ابن عذارى. المصدر السابق. ص ص 37، 38.
(2) ابن بسام. المصدر السابق. ص 99.
(3) ابن عذارى. المصدر السابق. ص 38.
(4) عنان، محمد عبد الله. المرجع السابق. ص 246.
(5) ابن بسام. المصدر السابق. ص101.
(6) ابن خفاجة. الديوان. تحقيق مصطفى غازي. الإسكندرية: منشأة المعارف، 1960م. ص 354.

وأمام هذه الأحداث المريرة التي أصابت منطقة بلنسية، لم يكن أمام ابن خفاجة إلاّ أن ينجو بنفسه ويرحل مع الجموع التي رحلت من هذه المدينة ليحط الرحال في عدوة المغرب من البرّ الإفريقي أين قضى هناك بضعة أعوام في الغربة بعيدا عن وطنه كابد خلالها مرارة الشوق ولوعة الحنين، وقد بقي على هذه الحال حتى استطاع العرب استرداد بلنسية وما حولها بفضل المرابطين.

ومع أن معلوماتنا الحالية لا تسمح لنا أن نثبت رحلة الشاعر إلى المغرب، وأسبابها ومدتها وتاريخها، بسبب سكوت المصادر عنها، إلا أننا يمكن أن نرجح قيام الشاعر بهذه الرحلة وذلك استنادا إلى بعض الإشارات الواردة في الديوان –ديوان الشاعر- وفي بعض المصادر.

أما الديوان فإننا نعثر فيه على ثلاث قصائد شعرية في الغربة والحنين إلى الوطن تدل معانيها على أن الشاعر كان بعيدا عن وطنه [1]، ويدل على ذلك أيضا ملاحظة الناسخ عندما صدر مقطعة بقوله: «وقال في التشوق إلى الأندلس وهو بالعدوة» [2].

كما يمكننا أن نثبت هذه الرحلة من بعض الإشارات العابرة التي وردت في أحد المصادر التي ترجمت لابن خفاجة يقول في إحداها: «صاحبت في صدري من المغرب سنة ثلاث وثمانين وأربعمائة أبا محمد عبد الجليل بن وهبون شاعر المعتمد...» [3]. فهذه الرواية التي رواها الشاعر عن نفسه تؤكد خروجه إلى المغرب وعودته منه وإن كان تاريخ العودة الوارد فيها هو 483، [illegible]
"القنبيطور" على بلنسية والذي يرجح أن الشاعر خرج خلاله إلى المغرب وهو عام

(1) أنظر: ابن خفاجة. الديوان. القصائد رقم 78 و88 و277. ص ص 128-136-344.

(2) أنظر: ابن خفاجة. الديوان. ص 136.

(3) المقري. المصدر السابق. ج3. ص 318.

488هـ، ويتناقض أيضا مع تاريخ استرداد هذه المدينة الذي يرجح أن الشاعر عاد فيه أيضا إلى الأندلس وهو عام 495هـ كما هو مذكور في المصادر.

وقد أورد المقري قولا لابن سعيد يثبت فيه تواجد الشاعر في المغرب وصدور أشعار عنه في التشوق إلى وطنه قال : «قال ابن سعيد: قال ابن خفاجة هذه الأبيات وهو في المغرب الأقصى في بر العدوة، ومنزله في شرقي الأندلس بجزيرة شقر» [1].

والأبيات التي قصدها ابن سعيد هي قول الشاعر ابن خفاجة: [2]

إن للجنة بالأندلـــــــــس مجتلى حسن وريًّا نفـــــــس
فسنا صبحتها من شنـــــــب ودجى ليلتها من لعـــــــس
فإذا ما هبّت الريح صبـــــا صحت وا شوقي إلى الأندلـــس

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر عانى مرارة الغربة واكتوى بنار الشوق سواء أكان ذلك خارج جزيرة شقر أو خارج الأندلس كلها، وبغض النظر عن تاريخ هذا الخروج وهذا الاغتراب.

3-عصـــر المرابطيـــن :

أدى تخاذل ملوك الطوائف واستهتارهم إلى تهديد استقرار الأندلس وإشاعة القلق بين أهلها، والخوف من مستقبل بات ينذر بالتفكك والانهيار، خاصة بعد سقوط المدن

(1) نفسه. ج1. ص 210.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 136.

الأندلسية الواحدة تلو الأخرى في يد ملك قشتالة "ألفونسو السادس"، وتضايق ملوك الطوائف من الجزية التي كان يفرضها هذا الأخير عليهم. وأمام هذا الوضع المتدهور لم يكن أمام هؤلاء الملوك إلاّ أن يستنجدوا بالمرابطين [1] لإغاثتهم واسترجاع ما سلب من أراضيهم، وهذا ما فعله المعتمد بن عبّاد –أمير إشبيلية- حين قرر الاستنجاد بالأمير المرابطي "يوسف بن تاشفين" [2] الذي لبّى الدعوة وعبر البحر لينتصر على النصارى في موقعه "الزلاّقة" [3]، ويعيد الاطمئنان إلى نفوس المسلمين، لكن الأوضاع سرعان ما عادت إلى التدهور، مما دفع "بالمعتمد بن عباد" إلى الرحيل بنفسه إلى مراكش ليقنع الأمير المرابطي بالعودة مرة أخرى لمقاومة العدو، ولكن الأمير قرر هذه المرة أن يستولي على الأندلس ويقضي على جميع ملوك الطوائف بعدما تأكد له تخاذلهم وانغماسهم في اللهو والترف، وعدم اكتراثهم لأمن البلاد والعباد. [4]

وهكذا كانت نهاية ملوك الطوائف وأصبحت الأندلس ولاية تابعة للمغرب وللدولة المرابطية التي اتسمت بطابعها الديني وكذا نفوذ الفقهاء في تسييرها خاصة أيام علي بن تاشفين [5]. «أجل لقد فقد المرابطون بتعصبهم الجنسي، وتزمتهم الديني حب الشعب الأندلسي، ولكنهم لم يحاولوا تغيير أساليبه في الحياة الخاصة، ولم يحاولوا وقف

(1) المرابطون هم من قبيلة لمتونة البربرية التي كانت تسكن صحراء جنوب المغرب، عرف أهلها بالملثمين، وفيها تبلورت حركة يقودها رجل يدعى عبد الله بن ياسين، مذهبها الديني يرتكز على نوع من السلفية الصادقة. أنظر ابن عذارى. البيان المغرب. ج4. ص 7-14.

(2) هو يوسف بن تاشفين بن ترجوت، قائد محنك تزعم دولة المرابطين في المغرب ثم في الأندلس بعد أن قضى على ملوك الطوائف، تلقب منذ بداية أمره بلقب الأمير وأصدر مرسومه بأن يدعى له بذلك. أنظر أخباره في البيان المغرب. ج4. ص ص 18-28.

(3) بطحاء الزلاقة من إقليم بطليوس من غرب الأندلس فيها كانت الوقعة الشهيرة للمسلمين على الطاغية عظيم الجلالقة أذفونش بن فرذلند، وكان ذلك في الثاني عشر من رجب سنة 479هـ. أنظر: البيان المغرب. ج4. ص 130-140.

(4) أنظر الجواز الأول والثاني ليوسف بن تاشفين إلى الأندلس في البيان المغرب. ج4. ص 141-146.

(5) أنظر: عنان، محمد عبد الله. عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس. ط1. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1383هـ 1964م. ص 411.

تيار الحركة الفكرية والأدبية، بل على العكس حاولوا أن يوجهوها لمعاونتهم وخدمة قضيتهم، فكان معظم وزراء الدولة المرابطية وكتابها، منذ البداية، من أكابر كتاب الأندلس وأدبائها» [1]. وهكذا كان قدوم المرابطين نذيرا بعهد جديد تميز بتقديم طبقة الفقهاء وتفضيلها على طبقة الشعراء، ومع ذلك فقد استمر الشعر حيّا على الرغم من سيطرة الفقهاء ورجال الدين.

من خلال ما تقدم ندرك أن "ابن خفاجة" عاش عصرين اختلفا كل الاختلاف من الناحية السياسية، فكانت فترة حياته تتأرجح بين الاستقرار والاضطراب، حيث عاش الشطر الأول من حياته في عصر ملوك الطوائف منقطعا إلى شؤونه الخاصة، منعزلا عن كل ما كان يدور في عصره، ينعم بالهدوء والسكينة في بلدته، ثم لم تلبث أحداث بلنسية أن عصفت باستقراره وعزلته فتملكه القلق والاضطراب بسبب ابتعاده عن وطنه من جهة، وتقدم السن به من جهة أخرى.

ثانيا - البواعـث الاجتماعيــــة :

لم تكن الاضطرابات السياسية والأحداث الخارجية الباعث الوحيدة على بروز تجربة الغربة والحنين لدى ابن خفاجة الأندلسي، بل ربما كانت الدوافع الاجتماعية

(1) عنان، محمد عبد الله. المرجع السابق. ص 434.

والنفسية -كما سنرى- الباعث الأقوى على بروز هذا اللون من الشعر واضحا في ديوانه، خاصة جانب الغربة الزمانية والحنين إلى الماضي الذي هو الصبا والشباب.

وهذه العوامل الاجتماعية ترتبط في واقع الأمر «بالجانب الحضاري للمجتمع الأندلسي عامة وهو يمثل جانب الحياة اللاهية، وأجواء الطرب وجانب الطبيعة الأندلسية برياضها وأزهارها ومنتزهاتها، ومجالس الأنس والشراب والغلمان والجواري... ذلك النعيم المادي والأجواء السحرية الحالمة التي عاش جانباً منها شعراء الأندلس» [1]، ومنهم ابن خفاجة.

فالتاريخ يؤكد لنا أن الأندلسيين كانوا أكثر الناس تعلقا ببلادهم وحبا لطبيعتها الساحرة، وازداد هذا التعلق بفعل الحروب والنزاعات المستمرة التي لازمت أرض الأندلس، الأمر الذي خلق إحساسا بالقلق وعدم الاستقرار داخل المجتمع الأندلسي، وقد دفع به هذا الشعور إلى الارتماء في أحضان اللّذة هروبا من الواقع المتردي.

1-تعلـــق الأندلسييـــن ببلادهـــم :

تميز المجتمع الأندلسي عن باقي المجتمعات العربية والمسلمة بكونه «يميل إلى الانغلاق والتقوقع على الذات، والأندلسي ميال بطبعه إلى الألفة يكره الابتعاد عن وطنه وترك أهله وأي تغيير في نمط حياته يعرضه لهزة نفسية وقلق مستمر». [2] «والأندلس عند أهلها جنة الله في أرضه، وهم حيثما ذهبوا لا تغادر
من ذكرها والتشوق إليها وهذا التصور من الشعراء لبلادهم قديم يرجع إلى الوافدين

(1) طحطح، فاطمة. الغربة والحنين في الشعر الأندلسي. ص 51.
(2) طحطح، فاطمة. المرجع السابق. ص 49.

الأوائل موصول إلى آخر زمان المسلمين في الأندلس» [1]، لذلك فالتمسك بها وإلف كل ما فيها من مظاهر الطبيعة خصلة بارزة في أهلها، وخاصة الشعراء منهم الذين انعكست في شعرهم هذه النظرة المفعمة بالإعجاب بالطبيعة الأندلسية.

وقد كان حنين الرعيل الأول من الأندلسيين إلى المشرق وشوقهم إليه بداية لهذا التيار وخير مثال على ذلك أبيات عبد الرحمن الداخل التي قالها متشوقا إلى ربوعه بالشام «ثم خلف هؤلاء خلف أحبوا الأندلس، واتخذوها وطنا فرسخت في نفوسهم محبتها، فصاروا كأنهم قطع منها إن تركوها حنّوا إليها، وإن طالت غيبتهم عنها هاموا وجدا بمحبّتها» [2]. وإننا لنضع بجوار أبيات صقر قريش ما قاله "أبو بكر محمد ابن قاسم" الذي جال في العراق واجتاز بحلب ودمشق، وكان قبلا بحضرة مجاهد العامري ملك "دانية" فقال شوقا إلى بلاده في الأندلس: [3]

أين أقصى الغرب من أرض حلب — أمل في الغرب موصول التعب
حنّ من شوق إلى أوطانه — من جفاه صبره لما اغترب
جال في الأرض لجاجا حائرا — بين شوق و عناء ونصب

ومنها قوله: [4]

يا أحبائي اسمعوا بعض الذي — يتلقاه الطريد المغترب
وليكن زجرا لكم عن غربة — يرجع الرأس لديها كالذنب

(1) الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. ط1. سورية، دمشق: دار الفكر للطباعة والنشر، 1421هـ-2000م. ص 132.

(2) شلبي، سعد إسماعيل. دراسات أدبية في الشعر الأندلسي. دط. القاهرة: دار النهضة، 1973م. ص 172.

(3) ابن سعيد. المغرب في حلى المغرب. ط1. وضع حواشيه خليل منصور. بيروت: دار الكتاب العلمية، 1417هـ-1997م. ج2. ص 26.

(4) ابن سعيد. المرجع السابق. ص 26.

واصلوا طعنا وضربا دائمــــــا هو عندي بين قومي كالضّرب

«ويبدو أن الأندلسيين قد أصبحوا –مع مرور الزمن- من أشد الناس تعلقا بأوطانهم وحبا لها، كما يوحي بذلك تخليهم عن نسبة أعلامهم إلى قبائلهم، وأصبحوا قلما يقولون: القرشي أو التميمي أو الفهري أو الصنهاجي..إلخ وإنما أصبحوا ينسبونهم إلى مدنهم، فيقولون: ابن حيّان القرطبي، وابن درّاج القسطلي، وابن بسام الشنتريني...إلخ وهي نسبة تؤكد أن الانتماء إلى الأوطان –في الأندلس- لم يعد أقل أهمية من الانتماء إلى القبائل والأقوام، ولذلك لا نعجب إذا رأيناهم بعد الرحيل يشتكون آلام الغربة، ويتشوقون إلى الأوطان» [(1)]. وفي القرن الخامس الميلادي أصبح الأندلسيون «على صلة وثيقة ببلادهم يتعلقون بها، ويحبونها، ويضحون بالنفس والنفيس من أجلها، والذياد عنها، والتاريخ على هذا شاهد وطبيعة النفس الإنسانية تؤكده والشعراء ليسوا إلاّ معبرين عن شعور الأندلسيين، فإذا تتبعنا أشعارهم وجدنا نزعة الوطنية عاطفة ثابتة شأنهم في ذلك شأن أي مواطن يدين لبلاده بالحب والولاء، غير أن هذه النزعة لا تظهر إلاّ عند الاغتراب، ولا تلتهب إلا حينما تعتريها هزات تحرك كوامنها، وتثير رواسبها التي استقرت في أعماق النفوس». [(2)]

وهذا "ابن شرف" القيرواني الأصل، عاش في الأندلس مدة طويلة حتى صارت وطنا له، فأخذ يتغنى بجمالها من ذلك قوله يصف وادي عذراء بمدينة "برجة" من أعمال المرية: [(3)]

رياض غلائلها سنــــــــدس توشت معاطفها بالزّهـــــــر

---

(1) بن سلامة، الربعي. أدب المحنة الإسلامية في الأندلس. أطروحة دكتوراه دولة. جامعة الجزائر، 1991م-1992م. ص 162.

(2) شلبي، سعد إسماعيل. المرجع السابق. ص 173.

(3) الحموي، ياقوت. معجم الأدباء. الطبعة الأخيرة. بيروت: دار إحياء التراث العربي. ج19. مج10. ص 38.

مدامعها فوق خط الرّبـــــا لها نظرة فتنت من نَظَـــــر
وكل مكان بها جنّـــــة وكل طريق إليها سفـــــر

من هنا ندرك أن التعلق الشديد للأندلسيين ببلادهم ينم عن حب كبير للوطن، وإحساس بالولاء له، يضاف إلى ذلك إعجاب وافتنان ببيئته الساحرة وطبيعته الخلابة.

وقد ذكر "المقري" بعض ثوابت العقلية وبعض طباع المجتمع الأندلسي، منها ذلك الميل إلى تقديس الماضي والأسلاف، والسعي إلى المحافظة على المتوارث المعهود(1)، وهذا ما برز من خلال ما ألفه الأندلسيون من كتب التراجم والسير الكثيرة والتي تدل –كما قال "بالنثيا"- «على علو مستوى المعارف واتساع آفاقها عند أهل الأندلس...»(2). وفي نظر الدكتورة "فاطمة طحطح"، هذا التقديس للماضي والسعي نحو المحافظة عليه، يدل على أمرين آخرين: أولهما «اعتزاز الأندلسيين بعلمائهم والسعي إلى تخليد آثارهم لدرجة أن من ليس أندلسيا، كان يدرج في باب خاص من هذه التراجم وهو "باب الغرباء" ولا يشفع له اسمه "أحمد" أو "محمد" بإدماجه مع الأندلسيين بنفس الاسم» (3)، وثانيهما «هاجس خفي بالخوف يقلقهم، وشعورهم بأن وجودهم سيصبح في خبر "كان" ذات يوم، انطلاقا من الفتن... فكأن الإكثار من التراجم لعلمائهم وتعداد أدبائهم، يعد تخليدا لذاك الماضي وانتصارا على الزمن». (4)

والقارئ للشعر الأندلسي –عموما- يلاحظ أن نزعة الحنين ضاربة بجذورها في المجتمع الأندلسي، مستولية على أعماقه، «فالإحساس بالغربة يستبد بالشاعر الأندلسي

(1) أنظر: المقري. المصدر السابق. ج1. ص ص 219- 224.
(2) بالنثيا، آنخل جنثالث. تاريخ الفكر الأندلسي. ترجمة حسين مؤنس. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، 1955م. ص 266.
(3) طحطح، فاطمة. المرجع السابق. ص 49.
(4) طحطح، فاطمة. المرجع السابق. ص ص 49، 50.

حتى حين يرحل من مدينة إلى أخرى، داخل الأندلس نفسها» [1]، والأمثلة على ذلك كثيرة، نذكر منها الشيخ الإمام "أبى محمد عبد الحق بن غالب ابن عطية المحاربي"، قاضي المرية الذي لم يستطع مفارقة قرطبة فقال من قصيدة يستودع فيها أهلها: [2]

أستودع الله أهل قرطبـــــة	**حيث عهدت الحياء والكرمـــا**
والجامع الأعظم العتيق ولا	**زال مدى الدهر مأمنا حرمـــا**

ومن قوله في قرطبة أيضا : [3]

بأربع فاقت الأمصار قرطبـــة	**وهن قنطرة الوادي وجامعهـــا**
هاتان ثنتان، والزهراء ثالثة	**و العلم أكبر شيء وهو رابعها**

وفي هذا السياق أيضا نجد عدة قصائد "لابن سعيد" في الحنين إلى المدن الأندلسية المختلفة وهو بداخلها، من ذلك قوله وهو بإشبيلية ذاكرا وادي الطّلح، وهو بشرق إشبيلية يلتف الأشجار كثير مترنم الأطيار: [4]

سائل بوادي الطلح ريح الصبـــا	**هل سخر [illegible]**
كانت رسولا فيه ما بيننـــــــــا	**لن نأمن الرسل ولن نكتبـــــا**
يا قاتل الله أناســـــــــــــــا إذا	**ما ستؤمنوا خانوا، فما أعجبـــا**

---

(1) العيسى، فوزي. الشعر الأندلسي في عهد الموحدين. ط1. الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م. ص 115 وما بعدها.

(2) المقري. المصدر السابق. ج1. ص 616.

(3) نفسه. ص ن.

(4) نفسه. ج 2. ص 285.

ومن ذلك أيضا قول "ابن حمديس الصقلي" وقد خرج من صقلية إثر الزحف المسيحي وتوجه نحو غربي الأندلس، فقال في الغربة: (1)

تدرّعت صبري جنة للنوائـــــب فإن لم تسالم يا زمان فحــارب
عجمت حصاة لا تلين لعاجـــــم ورضت شموسا لا يذل لراكـب
كأنك لم تقنع لنفسي بغربـــــة إذا لم أنقب في بلاد المغــارب
أتحسبني أنسى، وما زلت ذاكــرا خيانة دهري أو خيانة صاحبــي

وهكذا نلاحظ أن أشعار الغربة والحنين عند الأندلسيين تنم عن نزعة تشاؤمية تتملكهم كما «تكشف عن هذه الخصوصية في المجتمع الأندلسي المرتبط دوما بدائرة بيئته، المشدود إلى ألفة أهله وعشيرته لا يكاد يطيق الابتعاد عنهم والعيش في وسط آخر» (2)، حتى إن أحس بعدم الاستقرار واللاّأمن.

2-هاجس القلــق وعــدم الاستقــرار :

تميز تاريخ الأندلس كله بالحروب والنزاعات المستمرة على المستوى الداخلي والخارجي، حيث إن حال الاستنفار فيها كانت دائما متواصلة «وكانت ثغرا من ثغور المسلمين تحتاج إلى يقظة دائمة، وكان أهلها من الشيوخ والشبان والفتيات في حال استعداد دائم ومشاركة مستمرة في حركات الجهاد في أرض العدو او في الدفاع عن الوطن» (3).

---

(1) ابن حمديس. الديوان. تصحيح وفهرسة د.إحسان عباس. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر-دار بيروت للطباعة والنشر، 1379هـ-1960م. ص ص 28، 29.
(2) طحطح، فاطمة. المرجع السابق. ص 50.
(3) الداية، محمد رضوان. المرجع السابق. ص 131.

وإذا كانت الحروب والنزاعات التي تخللت الفترة الأولى من حياة العرب المسلمين في الأندلس –فترة الإمارة والخلافة- هدفها الدفاع عن أرض الأندلس الجديدة، وتثبيت الأقدام بها من خلال حركة الجهاد ضد العدو، وإخماد الفتن والثورات الداخلية التي كانت تنشب من حين لآخر، فإن الفترة الثانية من حياة الأندلسيين والتي عقبت الفتنة القرطبية، قد تميزت بنزاعات وصراعات تختلف في طبيعتها عن المرحلة الأولى لأنها كانت عبارة عن خصومات ونزاعات بين أبناء الشعب الواحد -الشعب الأندلسي- في وقت كان العدو فيه يترقب الفرصة السانحة لاستعادة الأندلس واستردادها من العرب المسلمين، الأمر الذي خلق جوّا مشحونا بالقلق الدائم، والخوف من المصير المجهول للأرض والوطن والنفس.

وهكذا لم يعرف الأندلسيون نعمة الاستقرار ولم يذوقوا طعم الوحدة، خاصة بعد انهيار الخلافة الأموية والحجابة العامرية، فغدت سنوات السلم التي قضوها إبّان هذه الفترة –الخلافة الأموية والدولة العامرية- كأنها حلم جميل سرعان ما استفاقوا منه على وقع كابوس الفتنة القرطبية المريبة وبعدها الانقسام والتشتت في عهد ملوك الطوائف، أين عاش الأندلسيون في مجتمع مضطرب يعج بالفتن والخصومات التي زادت في محنتهم وسط حياة غامضة الرؤية لا تنذر إلاّ بالانهيار. وما استتبع ذلك من القضاء على ملوك الطوائف ودخول المرابطين إلى الأندلس ومن بعدهم الموحدين إلى أن آلت السلطة إلى أسرة بني نصر التي حكمت غرناطة آخر الأقاليم الإسلامية في الأندلس.

«لقد كان لكل هذه الأحداث أثرها في بروز نوع من التفكير التشاؤمي، ورؤية يائسة للزمن كمطلق والزمن الإنساني وأخلاق الناس، التي تلحق الأذى باضطرابها وتقلباتها، خصوصا ابتداء من القرن الخامس، فالحياة حلم خاطف، والمستقبل محفوف بالمخاطر، والماضي دائما أجمل من الحاضر». (1)

(1) طحطح، فاطة. المرجع السابق. ص ص 45، 46.

ولا شك أن هذا الوضع الاجتماعي المرير الذي تفتحت عليه عيون الشعراء هو الذي جعلهم كثيري القلق والخوف على وطنهم من التلاشي والاندثار، وعلى مستقبلهم من حياة التشرد والفقر والذل في مجتمع يسوده هاجس القلق ويحدق به الخطر من كل جانب، فهذه الرؤية التشاؤمية، وهذا الإحساس بالخوف والقلق واللاّأمن هو ما نتوقع استخلاصه من قصائد ابن خفاجة في غرض الغربة والحنين، فهو واحد من شعراء هذه الفترة المضطربة من حياة المجتمع الأندلسي.

3-الاستغراق في طلب اللذة :

لعل هذا العامل الاجتماعي الأخير، يرتبط ارتباطا كبيرا بالعاملين السابقين كما يوضح لنا أكثر سرّ هذا الحنين الدائم لدى الأندلسيين إلى الزمان والمكان والأهل.

لقد غيّر القلق الذي ساد المجتمع الأندلسي شخصية الأندلسيين، حيث «جعلها تسعى إلى ما يسكن على الأقل بعض هذا القلق، وربما كانت من أسباب ما نعرف من ميل الأندلسيين إلى ألوان من المتعة وصنوف من اللهو كالشراب والغناء والرقص والموسيقى وما أشبه ذلك مما كلف به الأندلسيون» [1]، الأمر الذي خلق جوّا ساحرا كان يقابله على المستوى الخارجي فتن واضطرابات مريبة جعلت الشاعر الأندلسي ومن ورائه المجتمع الأندلسي كله، يطلق الدعوة إلى اغتنام الفرصة قبل فوات الأوان واختلاس اللذة ولحظات المتعة قبل تقلب الدهر.

من هنا «كانت مشكلة الدهر وصراع الإنسان معه عميقة الجذور في الشعر الأندلسي فالدهر دائما بالمرصاد يذل بعد العزة، يذهب بالشباب، يبعد عن المكان، يفرق

(1) عناني، زكريا. في الأدب الأندلسي. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1999م. ص 40.

بين الأحباب، يشتت العقد النظيم بينما الشاعر الأندلسي يحاول أبدا اختلاس لحظات المتعة حتى إذا دار الزمان، وحان المشيب، وتغيرت الأوطان، وبان الأحباب، بكى بحرقة، وندب الماضي، وتمنى وتحسر وتفجع على المعاهد والأحباب، وبين الماضي والحاضر تتشطر حياة الشاعر شطرين: شطر النعيم والأنس وشطر الغربة والحنين، بين الماضي والحاضر يذوب هذا الشاعر حنينا وتفجعا ولهفة... حنينا يمتد إلى ما بعد الموت، كما نجد في تلك القصائد التي يوصى الشعراء بأن تكتب على قبورهم وكلها تدور حول اللهفة إلى الماضي... !» [1]، ذلك الماضي المفعم بالأجواء السحرية ونشوة اللذة؛ التي كان معظم المجتمع الأندلسي يضرب موعدا معها ومع اختلاس المتعة وسط ما تبقى له من أيام ربما تقترب من النهاية.

لقد تعاطى الأندلسيون مختلف أصناف اللذة خاصة بعدما أفاقوا من كابوس الفتنة، وتمثلت هذه اللذة في جانب كبير من حياتهم الاجتماعية، جانب الحياة اللاهية وأجواء الطرب، جانب الطبيعة الأندلسية برياضها ومنتزهاتها ومجالس الأنس والشراب، جانب التغزل بالغلمان والجواري.

أما أجواء الطرب فقد صنعها انتشار واسع لظاهرة الغناء، بين الأندلسيين، عامتهم وخاصتهم، فكان حب الغناء من أهم صفاتهم «حتى ليفضلون الضروري من العيش مع السماع، على العيش المترف مع الحرمان من سماع الغناء... ولم يخل عصر من عصور الأندلس من مغنيات أندلسيات موسيقيات وراقصات وهكذا كثرت مجالس الغناء في كل مكان وتعددت مراكزها.. وشغف أهل الأندلس بالغناء إلى هذا المدى، إن دل على شيء فإنما يدل على صفة من أبرز صفاتهم، ألا وهي رقة عواطفهم». [2]

---

(1) طحطح، فاطمة. المرجع السابق. ص ص 51، 52.

(2) عتيق، عبد العزيز. الأدب العربي في الأندلس. ط2. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1396هـ-1976م. ص ص 146، 147.

وأما مجالس الشراب واللهو، فقد تكاثرت في جميع الأقاليم الأندلسية وقد ساعد على انتشارها أصحاب السلطة أنفسهم؛ الذين كانوا يتعاطونها داخل قصورهم ومنتزهاتهم، أما الخاصة فقد هاموا أيضا بحب الخمرة حتى شاع تعاطيها في كثير من بيوتهم ومجالس أنسهم ولهوهم، ومن هنا نجد الجو الاجتماعي والأندلسي قد عرف بحيوية خاصة وانتشار عجيب للخمرة في المجالس التي كانت تحتضنها الطبيعة الساحرة، بحدائقها وأنهارها عوضا عن الحانات التي كان المشارقة يترددون عليها. وكان للجواري في هذه المجالس الدور الفعال في تسلية الحاضرين وجلب المتعة إلى نفوسهم.

وما دامت كل هذه المظاهر الخاصة بالمجون واللهو قد ثبت انتشارها في المجتمع الأندلسي فلا يمكن أن يكون هناك مانع من انتشار ظاهرة أخرى –إضافة إلى التغزل بالجواري- وهي ظاهرة التغزل بالمذكر، وهذا الأخير نوع من الغزل «يأخذ من العذري والحسى معا بحيث لا يعف الشاعر في ذكر الأوصاف الحسية، ويدور حول العواطف دوران العذري متخذا مواضع خاصة من الغلمان محط إعجاب ووصف» [(1)]. وإذا كان هذا الموضوع يعد تقليدا بحكم ممارسة المشارقة له من قبل، فإنه قد وجد له في المجتمع الأندلسي أرضية صالحة للاستفحال، حتى غدا مطلبا أساسيا من مطالب اللذة لدى الأندلسيين.

من خلال كل هذا نفهم حاجة الأندلسيين «إلى البكاء أو الانتحار في الشهوة وذلك لقهر نفس مجبورة على مواجهة واقع عنيد فعّال لما يريد. من هناك تراه يتولّد الإلحاح والإلحاح المتزايد في سبيل الوصول إلى بؤرة المتعة حتى ولو كان ذلك على حساب المبادئ والقيم، أو تقديم مملكة بحلّها وحلالها قربانا لهذا الهوس المفقود كما فعل

(1) فورار، أمحمد بن لخضر. الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرية (366هــ-399هــ) رسالة ماجستير. كلية الآداب واللغات جامعة قسنطينة، 1415هــ-1995م. ص 123.

"أبو عبد الله الصغير" الملك المهزوم بشهوة الملك واللذة» [1] عندما سلم إلى العدو مفاتيح آخر مملكة للعرب المسلمين على أرض الأندلس، ألا وهي مملكة غرناطة.

ويجدر بنا أن نشير –في آخر هذا العنصر- إلى أن هذه الصفات التي توفرت في المجتمع الأندلسي من حب للمتعة وطلب للذة ليست لصيقة بالمجتمع الأندلسي وحده، بل ثبت وجودها في مجتمع المشارقة قبله، غير أنها وجدت في أرض الأندلس دافعا أقوى للاستفحال والانتشار وهو ما ذكرناه من الدوافع السياسية والاجتماعية.

~~ثالثا - البواعـــث النفسيـــة :~~

تشكل العوامل النفسية الخاصة بابن خفاجة أكبر الأثر في بروز هذا التوجه الوجداني في شعره والمتمثل في غرض الغربة والحنين، وتتصل هذه البواعث النفسية –أساسا- بجانب غربة الشاعر النفسية في شيخوخته، وحنينه إلى ماضيه، ماضي الشباب والطفولة ثم تتصل –في المقام الثاني- بغربته المكانية وحنينه إلى وطنه ومكان ألفته.

---

(1) حمادي، عبد الله. دراسات في الأدب المغربي القديم. ط1. الجزائر، قسنطينة: دار البعث للطباعة والنشر، 1406هـ-1986م. ص 407.

وقبل أن نفصل في هذه العوامل النفسية ارتأينا أن نمهد لها بنبذة قصيرة من حياة الشاعر، نرى أنها تساعدنا على فهم جوانب كثيرة من شخصيته ونفسيته.

ولد أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح عبد الله ابن خفاجة سنة 450هـ [1]، في جزيرة شقر [2]، من أعمال مدينة "بلنسية" شرقي الأندلس، في أسرة على جانب كبير من اليسر والعلم والأدب. «لم يتعرض لملوك الطوائف.. على أنه نشأ في أيامهم، ونظر إلى تهافتهم في الأدب وازدحامهم». [3]

ولا نكاد نعرف عن حياة الشاعر في شبابه، سوى ما ذكره معاصره "الفتح بن خاقان" من أنه «كان مخلوع الرسن في ميدان مجونه، كثير الوسن بين صفا الانتهاك وحجونه، لا يبالي بمن التبس، ولا بأي نار اقتبس» [4]، ولكن من المرجح أن "ابن خفاجة" عاش حياة هادئة في عصر ملوك الطوائف منقطعا إلى نفسه لا يتصل بأحداث عصره، كل ما يهمه هو التمتع بشبابه، ومن هنا استولت عليه «روح المرح والمتاع بالحياة فأقبل على الطبيعة ينتزه في مغانيها ويتملى من مباهجها فتمتلىء نفسه بشرا ويعبر عنها تعبيرا يفيض حبورا، ولقد كان لنشأته المترفة ولجمال بلدته أثر في تغذية خياله وتكوين تأملاته...» [5]

---

(1) أنظر: ابن خلكان. وفيات الأعيان. تحقيق. د. إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة. ج1. ص 57.

(2) شقر: بضم الشين المثلثة وسكون القاف والراء المهملة وهي بلدة بين شاطبة وبلنسية، قيل لها جزيرة لأن الماء يحيط بها، أنظر: ابن خلكان. المصدر السابق. ج1. ص 56، وفي معجم البلدان ورد اسمها شَقر بفتح الشين وقال عنها الحموي بأنها من أنزه بلاد الله وأكثرها روضة وماء وشجرا. أنظر: الحموي. معجم البلدان. ط2. بيروت: دار صادر، 1995م. ج3. ص 354.

(3) ابن بسام. المصدر السابق. ق 3. مج2. ص 552.

(4) الفتح بن خاقان. قلائد العقيان. مصورة عن طبعة باريس. تقديم وفهرسة محمد العنابي. تونس: دار الكتب الوطنية المكتبة العتيقة. ص 266.

(5) الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ط4. مصر: دار المعارف. ص 106.

كما أثر عن " ابن خفاجة" أيضا أنه لم يكد يغادر مستقره بجزيرة شقر إلاّ نادرا، ومن المحتمل أن يكون قد تلقى تعليمه في المدينتين المجاورتين مرسية وشاطبة، حيث كان يقيم الأدباء والفقهاء أصحاب العلم والمكانة. [1]

وهكذا أقبل "ابن خفاجة" على قول الشعر متأثرا بالشعراء المشارقة ومعتمدا في الوقت نفسه «على ذوقه الجبلي وعلى طبيعة جزيرته الساحرة الفتانة التي أوحت له بأسرارها». [2]

وقد توقف الشاعر عن قول الشعر في مرحلة مجهولة من حياته، من الصعب إثبات تاريخها، وقد يعود السبب في ذلك إلى احتلال "السيد القنبيطور" "لبلنسية" –كما سلف ذكره- وخروج الشاعر إلى المغرب أين عانى هناك مرارة الغربة ولوعة الحنين، ليعود إلى وطنه وإلى قرض الشعر مرة أخرى بعد دخول المرابطين إلى الأندلس، وهو نفسه يفسر سبب عودته إلى نظم الشعر فيقول: «ولما دخل جزيرة أندلس –وصل الله حمايتها وكفايتها- الأمير الأجل أ[illegible] المسلمين وناصر الدين... تعين أن أفد عليه مهنيا بالولاية مسلما، وأغشى بساطه الرفيع موفيا حق الطاعة معظما...» [3]، وهكذا اتصل "ابن خفاجة" بالمرابطين ومدح أمراءهم إعجابا لا تكسبا وحظي عندهم بمكانة رفيعة.

ويبدو من قول الفتح بن خاقان أنه لما تقدمت السن بابن خفاجة، واعترته الشيخوخة والأمراض «نسك نسْكَ ابن أذينة، وغض عن إرسال نظره في أعقاب

---

(1) أنظر: حجاجي، حمدان. حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة. ط2. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982م. ص 42.

(2) نفسه. ص 55.

(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 7.

الهوى عينه... وأقلع وطلع ثنيته سلوته والكهولة قد حنكته وأسلكته من طرق الارعواء حيث أسلكته...» [1]، فراح يتذكر أيام الشباب ويتحسر عليها إلى أن وافته المنية وكان ذلك سنة 530هـ. [2]

يضاف إلى هذه النبذة القصيرة عن حياة ابن خفاجة، سمة أخرى تحلّى بها الشاعر وهي رهافة إحساسه، واضطرام عاطفته، وسرعة تأثره وانفعاله، وعوامل سيكولوجية أخرى خاصة به ساعدت كلها على تعميق إحساس الشاعر بالغربة والحنين، سنفصل الحديث فيها على التوالي:

1-تعلق الشاعر ببلدته وطبيعتها الساحرة :

بلغت فتنة الطبيعة وجمالها في الأندلس –عموما- حدّا لا يوصف، وقد وصف لنا "الحميري" جانبا من سحر الأندلس، فقال: «والأندلس شآمية في طيبها وهوائها، يمانية في اعتدالها واستوائها، هندية في عطرها وذكائها، أهوازية في عظم جبايتها، صينية في جواهر معادنها، عدنية في منافع سواحلها...». [3] وقال "لسان الدين ابن الخطيب" في بعض كلام له عن جمال الأندلس: «خصّ الله تعالى بلاد الاندلس من الرّيع وغدق السقيا، ولذاذة الأقوات، وفراهة الحيوان، ودرور الفواكه، وكثرة المياه، وتبحر العمران، وجودة اللباس، وشرف الآنية، وكثرة السلاح، وصحة الهواء، وابيضاض ألوان الإنسان، ونبل الأذهان، وقبول الصنائع، وشهامة الطباع، ونفوذ الإدراك، وإحكام التمدن والإعمار بما حرمه الكثير من الأقطار مما سواها». [4]

---

(1) الفتح ابن خاقان. المصدر السابق. ص 266.

(2) ابن خلكان. المصدر السابق. ج1. ص 57.

(3) الحميري. صفة جزيرة الأندلس. نشر وتصحيح وتعليق إ. لا في بروفنصال. القاهرة: مطبعة التأليف والترجمة والنشر، 1937م. ص 03.

(4) المقري. المصدر السابق. ج1. ص 126.

كل هذا جعل "ابن خفاجة" يحب الأندلس ويتعلق بطبيعتها الساحرة ويعبر عن حبه للجمال الذي ينتظم كل ربوعها، فيقول: [1]

يا أهل أندلس لله دركـــــــــــم	**ماء وظل وأنهار وأشجـــــار**
ما جنة الخلد إلا في دياركـــــــم	**و هذه كنت لو خيّرت أختـــار**
لا تتقوا بعدها أن تدخلوا سقـــرا	**فليس تدخل بعد الجنة النـــار**

أما "شقر" –بلدة الشاعر- وهي إحدى أقاليم الأندلس الصغيرة فقد امتازت هي الأخرى بطبيعة خلابة على غرار باقي الأقاليم الأندلسية «وهي حسنة البقعة، كثيرة الأشجار والثمار والأنهار، وبها أناس وجله، وبها جامع ومساجد وفنادق وأسواق، وقد أحاط بها الوادي والمدخل إليها في الشتاء على المراكب، وفي الصيف على مخاضة...» [2]، وفي جزيرة شقر يقول الكاتب أبو المطرف بن عميرة: [3]

فقد حازنا نأي عن الأهل بعدمـــا	**نأينا عن [illegible]**
نرى غربة حتى تنزل غربـــــــة	**لقد صنع البين الذي هو صانع**
وكيف بشقر أو بزرقة مائـــــــه	**وفيه لشقر أو لزرق شـــوارع**

فهذه المدينة الصغيرة الغنية الرائعة المناظر، قدر لها أن تكون مسقط رأس الشاعر ابن خفاجة عاشق الجمال «ومغني الطبيعة ومحب المتعة» [4] –كما وصفه

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 364.

(2) الحميري. المصدر السابق. ص 103.

(3) نفسه. ص 104.

(4) كراتشكوفسكي. الشعر العربي في الأندلس. ترجمة د. محمد منير مرسي، تقديم د. أحمد هيكل. القاهرة: عالم الكتب. ص 50.

كراتشكوفسكي- فتعلق بها أشد التعلق وغدا أسيرا لها لا يفارقها إلاّ نادرا واضطرارا. ومن هنا كان لهذه البيئة الفاتنة أثر بارز في جنوح الشاعر بشعره إلى وصف الطبيعة حتى غدت سنة بارزة في كل شعره وفي مختلف الأغراض، و"ابن خفاجة" نفسه يدرك إلحاحه على الطبيعة واستغلاله لها في شعره لذلك نجده يقدم تعليلا لذلك في مقدمة ديوانه، فيقول: «وإكثار هذا الرجل من وصف زهرة، ونعت شجرة وجرية ماء، ورنة طائر ما هو إلا لأنه كان جانحا إلى هذه الموصوفات لطبيعة فطر عليها وجبلَّة: وإما لأن الجزيرة (شقر)، كانت داره ومنشأه وقراره، وحسبك من ماء سائح، وطير صادح، وبطاح عريضة، وأرض أريضة. فلم يعدم هنالك من ذلك ما يبعث مع الساعات أنسه، ويحرّك إلى القول نفسه، حتى غلب عليه حب ذلك الأمر، فصار قوله فيه عن كلف، لا تكلف مع اقتناع قام مقام اتساع: فأغناه عن تبذُّل وانتجاع» [1]. وحسبنا هذا القول ليؤكد لنا الدور الفعّال الذي لعبته طبيعة شقر في نفسية الشاعر التي ألفت الجمال والسحر لطبيعتها الحساسة.

2-شيخوخـــة الشـــاعر :

من الأسباب النفسية الأخرى التي عمقت شعور "ابن خفاجة" بالغربة النفسية والزمانية –على وجه الخصوص- تقدمه في السن حتى إنه جاوز الثمانين على ما يذكر ابن بشكوال [2]. إنها سنة الله في خلقه يولد الإنسان ضعيفا ثم يقوى في عمر الشباب ثم يعود إلى ضعفه في مرحلة الشيخوخة، يقول تعالى: «**الله الذي خلقكم من ضعف ثم جعل من بعد ضعف قوة ثم جعل من بعد قوة ضعفا وشيبة يخلق ما يشاء**

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 290.

(2) ابن بشكوال. الصلة. تحقيق إبراهيم الأبياري. دار الكتاب المصري-دار الكتاب اللبناني. ج1. ص 165.

وهو العليم القدير» [1]. والإنسان –بطبعه- عندما يبلغ هذه المرحلة من العمر – الشيخوخة- نراه «يجتر ذكرياته ويتشبث بماضيه، ويصبح نهبا لأحلام اليقظة التي لا يجد غيرها ميدانا لتحقيق الذات وتعويض ما فات، فنجده يشيد بالماضي وبما حققه في أيام شبابه، ولهذا نراه كثيرا ما يبكي هذا الشباب الغارب الذي كان فيه أشد قوة وقدرة على الفعل» [2]. يضاف إلى ذلك أن «معاناة الإنسان في شيخوخته تتمخض عن الإحساس بالفناء الذي يقترن بالعجز... ولهذا يشعر الإنسان في شيخوخته بالاغتراب إذا طال به العمر...». [3]

وإذا كانت هذه هي حال الإنسان العادي مع الشيخوخة فما بالك بالشعراء وهم أرهف الناس إحساسا وأكثرهم حبا للجمال وتطلعا إليه. إن الشاعر ليحزن أشد الحزن على ضياع شبابه وزحف الشيخوخة على جسده وخط المشيب لشعره، فيظل بين الماضي والحاضر والمستقبل تتنازعه أحاسيس كثيرة بين الحسرة والألم والخوف من الآتي.

وإذا جئنا إلى الشاعر "ابن خفاجة"، وجدنا للشيخو[illegible] الشاعر المحب للجمال العاشق للمتعة، المرهف الحسن. ها هو ذا "ابن خفاجة" لم يعد سوى شيخ هرم يئن تحت عبء السنين الثقيلة، كثرت علله وأمراضه وكثر حنينه إلى ماضيه، ماضي الشباب حيث كان يتمتع بالصحة والقوة، فعندما تقدمت به السن واعتل جسده تذكر الموت فقال: [4]

فقلت و قد خلَّفْت خمسين حِجَّـــــة   ورائي لقدْ أَعجلْت طَيَّ المراحــل

---

(1) الرّوم. الآية 54.

(2) يوسف، حسني عبد الجليل. الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية. ص 100.

(3) نفسه. ص 104.

(4) ابن خفاجة. الديوان. ص 262.

أنوءُ بعبءِ السُّقْم بينَ حُشَاشَــــة	تجودُ وجسْم قد تُعُرِّق نَاحـــــل
وأسْبَح في بحْر الشَّكَاة لعلّنـــي	سأعلق يوْما من نجاة بسَاحِـــلِ

لقد امتدت السنون بالشاعر وفقد كثيرا من الأمور التي كان يمارسها في شبابه، حيث شرب الخمر وتغزل بالنساء والغلمان واستمتع بمجالس الخلان وأغرق في حب وطنه ووصف طبيعة بلدته، حتى إذا كانت أول شعرة شيب في رأسه أخذ يتحسر على تلك الأيام وذلك العهد، وازداد ندبا وبكاء كلما زحف الشيب على رأسه، وتمكنت منه الشيخوخة، لقد بقيت تلك الأيام الجميلة التي عاشها في شبابه وفي أحضان وطنه في وجدانه يتذكرها ويعود إليها كلما أحس بوطأة الكبر.

3-قلـــق المـــوت :

إن الموت ضرورة حتمية لا مفر منها، يقول تعالى: «**كل نفس ذائقة الموت**»(1). ولأن "ابن خفاجة" شاعر مرهف الحس، فقد تمخض عن إدراكه لشيخوخته وإحساسه بالزمن، إحساس آخر بالفناء وخوف من المجهول وقلق من اقتراب الموت. ولعل هذه الخاصية السيكولوجية لدى الشاعر تعود –بالاضافة الـ ، هافة حسه- الـ كون «الموت تجربة فردية ذاتية غير قابلة للتكرار أو الإنابة، فليس هنالك مخلوق يموت مرّتين أو أكثر، أو ينوب عن مخلوق آخر في موته، إنها كتجربة الميلاد نفسها من حيث انتفاء الإرادة، فلا أحد يولد أو يموت بإرادته» (2)، يضاف إلى ذلك أن «الموت تجربة غامضة مثيرة، وهي تحتفظ بغموضها وإثارتها احتفاظا مطلقا، فليس

(1) آل عمران. الآية 185.

(2) رومية، أحمد وهب. شعرنا القديم والنقد الجديد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1416هـ-1996م. ص ص277، 278.

ثمة مخلوق يستطيع أن يكتسب خبرة من الموت تكشف عن غموضه وإثارته لأن الموت نفسه يلغي الخبرة الناجمة عنه». [1]

إن غموض هذه التجربة بالنسبة لابن خفاجة جعلها تتحول إلى هاجس مخيف، يترقبه الشاعر في كل لحظة، فيغدو الأمر –هنا- وكأنه مرض نفسي يستولي على الشاعر «فالخوف بدرجة منخفضة من الموت أمر سوي وعادي تماما، وكذلك الخوف من الموت بدرجة متوسطة، على حين أن الخوف منه بدرجة مرتفعة أمر غير سوي، أي إنه علامة مرضية شاذة تدل على اضطراب انفعالي شديد». [2]

لقد كان "ابن خفاجة" شديد الإحساس بدنو الأجل، شديد الخوف من الموت، ولعل هذا ما دفعه في ريعان شبابه إلى الاستغراق في الملذات، واغتنام فرص المتعة على حين جنح في شيخوخته إلى الزهد والتوبة. إن خوف الشاعر من الموت دليل كبير على حبه للحياة، لقد أصبح هذا الهاجس شغله الشاغل يفكر فيه دائما حتى أنه نظم أبياتا وأعدها لتكتب على قبره، يقول فيها: [3]

خليلَيَّ هل من وقفةٍ لتألّـــــــــم ... على جد[illegible]
خليليَّ هل بعد الرّدى من ثنيَّـــــةٍ ... و هل بعد بطن الأرضِ دار مخيَّم
وإنَّا حيينا أو ردينا لإِخــــــــوةٌ ... فمنْ مرَّ بي من مُسْلم فلْيسلِّـــــم
و ماذا عليه أن يقول مُحَيّيَّـــــا ... ألا عم صباحا أو يقول ألا أسلـــم
وفاءً لأشلاءِ كرمنَ على البِلـــى ... فعاج عليها من رُفات وأَعْظـــــم
يُردِّدُ طورا آهة الحزن عندهـــــا ... و يَذْرف طوراً دمعة المترحِّـــــم

(1) نفسه. ص 278.

(2) عبد الخالق، أحمد محمد. قلق الموت سلسلة كتل ثقافية شعرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والآداب. الكويت: مطابع الرسالة، 1047هـ-1987م. ص 19.

(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 363.

فهذه الأبيات تعكس بوضوح جانبا متأزما من نفسية "ابن خفاجة" وخوفه الرهيب من الموت، هذا الخوف الذي كان يزداد في نفسه كلما فقد صديقا من أصدقائه ورفاق دربه.

وتخبرنا بعض المصادر الأندلسية عن الحالة النفسية التي تصور شخصية "ابن خفاجة" وتكون نظرته إلى الحياة وتكشف عن مزاجه فيها، من ذلك ما أورده "الضبي" إذ يقول: «أخبرني بعض أشياخي عنه أنه كان يخرج من جزيرة شقر وهي كانت وطنه، في أكثر الأوقات إلى بعض تلك الجبال التي تقرب من الجزيرة وحده، فكان إذا صار بين جبلين نادى بأعلى صوته يا إبراهيم تموت ! يعني نفسه، فيجيبه الصوت، ولا يزال كذلك حتى يخرّ مغشيا عليه» (1). فهذا الخبر يؤكد لنا –كما يقول إحسان عباس- «موقفا مرضيا في خوفه من الموت وفي إحساسه بالزمن». (2)

ويورد "الضبي" رواية أخرى تشير إلى حالة الشاعر النفسية، فيقول: «وكان يأتي بالجزيرة إلى المعارج الذي يبيع الفاكهة فيساومه، فإذا سمى له عددا أو وزناً نقصه من ذلك العدد أو الوزن على شرط أنه يختار ما أحب بيده» (3)، فلم يكن يرضى بشيء دون أن ينتقيه ويصطفيه.

ومن قبيل تلك الإشارات النفسية التي تدل على أن الشاعر قضى حياته كلها يخشى في كل لحظة أن يفقد صديقا أو رفيقا يخلفان وراءهما فراغا لا يطاق، ما أورده

---

(1) الضبي. بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس. ط1. القاهرة: دار الكتاب المصري-دار الكتاب اللبناني، 1410هـ-1989م. ج1. ص ص 265، 266.

(2) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين). ط2. عمان: دار الشروق، 1997م. ص 164.

(3) الضبي. المصدر السابق. ص 266.

صاحب القلائد، حيث قال: «وكانت بصفة الجزيرة أيكة يانعة وكان هو ومن يهواه يقعدان لديها ويتوسدان خدودها أبرديها فمرَّ بها ومحبوبه قد طواه الرّدى ولواه عن ذلك المنتدى فتذكر ذلك العهد وجماله وأنكر صبره لفقده واحتماله، فقال:

ألا ذكرتني العهد بالأنس أيكـــــة   فاذكرتها نوح الحمام المطـــوّق
وأكببت أبكي بين وجد أناخ بـــي   حديث وعهد للشبيبة مخلــــق

...».(1)

يضاف إلى ذلك ما صرح به الشاعر نفسه في إحدى رسائله التي خاطب بها "أبا إسحاق بن صواب" –أحد أصحابه- وهو بالعدوة وفي هذه الرسالة إشارة إلى تلك الظاهرة المرضية التي كانت تنتابه عدة مرات، وتكاد تلازمه وهي الأرق والكوابيس الليلية التي تصل به إلى حد الصراخ والعويل وفي مقدمة هذه الرسالة يظهر الشاعر ألم الفراق ولواعج الشوق، ويشكو من الدهر الذي بعّد بينهما ثم يتأوه من زحف السنون، فيقول: «...كتبته عن شوق لو خامر الحجر لانفجر أو باشر الجُلْمود لفارق الجُمود. ما غضَضْتُ منه متعلِّلاً بحديث، أو أمِلِ حديثٍ، إلاّ تزيَّد وتأكّد، فقد باض على الدَّهر وفرَّخَ، وتمكّنت قواعده فرسخ، فها هو ينبو السِّنان، وهو حديدُ، ويبلى الزَّمان، وهو جديد. ولا تذكّرتُ ما راقَ من عشرةٍ، ورقَّ عنها من قشرة، إلاّ تملَّكَ جَفْني الاستعبارُ، وأظلَمَ في عيني النهارُ. فأين ما كان من تلك الأيامِ، المتخيَّلَةِ من الأحلام؟ وأين من قد عرَفْنَا وألِفنا من الإخوان؟ بانوا، وكأنهم ما كانوا، وفقدوا [illegible] أستريحُ فيهم إلا إلى شكوى، تَقُضُّ المضجع، وتفُضُّ الأضلع، ولا أنطوي إلاّ على ذكرى، تُصَدِّع حصاة القلب، وتُؤْذِن بالظعن في أعقاب ذلك الركب. فآهٍ ! ثم آهٍ ! على شباب قد انقلب، وذهاب قد اقترب، فلا تَنَاجِيَ إلا بعملٍ يتعقبُ وأجلٍ يُتَرَقَّبُ ! وعلى

(1) الفتح بن خاقان. المصدر السابق. ص 273.

ذِكْر ذلك أنني كنت منذ ليال قد أرقت، فتلدّدت أنظر في أعقاب ما مضى، من عمري فانقضى وأتَوقَّى على شفافة ما غَبَرَ منه وما تبَقَّى فسنَحَ لي أن قلت:

ألا ساجل دموعي ياغمـــــام   وطارحني بشجوك يا حمـــــام
فقد وفيتها ستين حـــــولا   و نادتني ورائي هل أمـــــام
وكنت ومن لباناتي لبينـــــي   هناك ومن مراضعي المـــــدام
يطالعنا الصباح ببطن حـــزوى   فينكرنا ويعرفنا الظـــــلام
وكان به البشام مراح أنـــس   فماذا بعدنا فعل البشـــــام
فيا شرخ الشباب ألا لقـــاء   بيل به على يـــــأس أوام
وياظل الشباب وكنت تنـــدى   على أفياء سرحتك الســـــلام

فما كان إلاّ أن صرختُ عويلا، وانتحَبْتُ طويلا، حتى أيقظتُ من كان إلى جنبي ضجيعا، وزدت فكدت أحيل الدمع نجيعا...» (1).

فكل ذلك كان يغذي إحساس الخوف الذي نما لديه بنمو السنون. كما تحدث الشاعر عن أرقه واضطراب نومه في قصائد شعرية عديدة، خاصة تلك التي توحد فيها مع مظاهر الكون ووصف فيها الليل والبرق –كما سيأتي لاحقا-.

ويضاف إلى كل ما تقدم أمر آخر ذو دلالة بعيدة في الوضع النفسي لابن خفاجة هو «ما اشتهر به من عدم الاستقرار، حتى أنه لم يعرف الحياة الزوجية مفضلا التمتع بالجواري ممن ملكت يمينه، يقضي وقتا مع هذه ووقتا آخر مع تلك» (2)، وهذه الحقيقة يمكن ربطها بظاهرة الغزل الذي ظهر في قصائد ما بعد الشباب.

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 63، 64، 65. القطعة رقم 16.

(2) حجاجي، حمدان. المرجع السابق. ص 65.

وهكذا نلاحظ أن تجربة ابن خفاجة في الغربة والحنين لا يمكن –بحال من الأحوال- ردّها إلى سبب واحد فقط، وإنما هي نتاج لكل تلك البواعث والأسباب المذكورة متحدة فيما بينها، وهي تقدم لنا تفسيرا مقنعا لهذه التجربة في شعره –تجربة الغربة والحنين- وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال استنطاق النصوص الشعرية لنعرف إلى أي مدى بلغ تأثير التجربة الحياتية أو الشخصية في الإبداع الشعري لدى ابن خفاجة ؟.

الفصــل الثــاني
رؤيــة المكان والزمان
في تجربة الغربة والحنين عند ابن خفاجة الأندلسـي

-إشكالية المكان والزمان

أولا : محور الغربة المكانية والحنين إلى المكان

1-مكان الألفة (مكان الذاكرة والحلم)

2-مكان الغربة (مكان الواقع)

3-تقاطب المكان (مكان الألفة – مكان الغربة)

ثانيا : محور الغربة الزمانية والحنين إلى الزمان

1-ثنائية الشباب / المشيب (الماضي / الحاضر)

2-الذات والآخرين

أ-الشاعر والمرأة

ب-الشاعر والممدوح

ج-الشاعر والخلاّن

3-الذات ومظاهر الكون

أ-الشاعر والليل

ب-الشاعر والجبل

ج-الشاعر والقمر

عرفنا في الفصل السابق من خلال استجلاء البواعث الموضوعية والذاتية لتجربة الغربة والحنين عند ابن خفاجة الأندلسي، أن الشاعر عانى هذه التجربة –فعلا- على مستوى الواقع، وقد أفرزت هذه التجربة نوعين من الغربة: غربة مكانية حنّ فيها "ابن خفاجة" إلى مكان ألفته الذي تمحور حول الأندلس وشقر، وغربة زمانية حنّ فيها إلى الزمان الماضي، زمن الصبا والشباب.

وسنحاول في هذا الفصل أن نتبين كيف عبّر الشاعر عن هذه التجربة على المستوى الشعري، وكيف تمظهرت قصيدة الغربة والحنين عنده، وكيف عكست هذه الأخيرة رؤية الشاعر للمكان والزمان وكيف أسهم هذين الأخيرين في تنمية دلالة الغربة والحنين وصنع خصوصية الرؤية الشعرية وخصوصية التجربة باعتبار تجربة الشاعر في الغربة والحنين هي تجربة في مواجهة المكان والزمان.

-إشكاليـة المكـان والزمـان :

لاشك أن مصطلحي المكان والزمان يعدّان من المفاهيم الفلسفية التي لازمت الفكر الفلسفي في تاريخه الطويل، كما أنه لاشك في أن السؤال عن حقيقتها قديم قدم التفلسف وقدم الإنسان نفسه، ولاشك أيضا في صعوبة فهم حقيقتهما وأبعادهما.

وتتجلى لنا أهمية المكان والزمان من الوجهة الفلسفية والفكرية «باعتبارهما وعاءين لوجود الأشياء من وجهة، ثم أساسا لتمثلنا المعرفي لهذه الأشياء من جهة ثانية...». (1)

(1) خطاب، عبد الحميد. "إشكالية المكان والزمان في الفكر الإسلامي". مجلة المبرز. الجزائر: المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، 1999م. ع 13. ص 55.

ويجمع مفكرو الإسلام على أن «المكان والزمان فكرتان طبيعيتان فلكيتان، وهما توأمان ذهنيان لا يفترق أحدهما عن الآخر، ولا ينفصلان عن الجسم المتحرك، إذ لا وجود حقيقي جوهري، لهما في ذاتهما ما داما من توابع الجسم والحركة». [1]

أما المكان عند الجمهور «فهو الوعاء الذي يكون فيه المتمكن، فيقال إن الماء مكانه الكور الذي هو فيه ومكان كل متمكن هو الجسم المحيط به» [2]. والمكان «هو الذي تنتقل إليه الأجسام على جهة التشوق إذا كانت خارجة عنه، وتسكن فيه إذا بلغته على جهة الملاءمة والشبه...». [3]

وأما الزمان، «فهو الوقت كثيره وقليله وهو المدة الواقعة بين حادثتين أولاهما سابقة وثانيهما لاحقة...». [4]

وهكذا «فإن المكان من قبيل الحسن والزمن من قبيل النفس وكأن الزمان من حدّ المحيط والمكان من حد المركز». [5]

ويعكس المفهوم الفلسفي عن الزمان خاصية شاملة وهي أن «كلّ الوقائع والأجسام تتطور في الزمان في اتجاه واحد وحسب، من الماضي إلى المستقبل، فلا تعود إلى الخلف لأن الزمان لا يعود إلى الوراء وإنما يتحرك إلى أمام وحسب ومن المستحيل إعادة حركته واستعادة الماضي...». [6]

---

(1) خطاب، عبد الحميد. المرجع السابق. ص 64.

(2) جهامي، جيرار. سلسلة موسوعات المصطلحات العربية والإسلامية. موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب. ط1. لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، 1998م. ص 326.

(3) نفسه. ص 840.

(4) صليبا، جميل. المعجم الفلسفي. ج1. ص 636.

(5) جهامي، جيرار. المرجع السابق. ص 327.

(6) خطاب، عبد الحميد. المرجع السابق. ص 56.

ومن هذا المنطلق سنفرق في دراستنا هذه بين المكان والزمان من الناحية الإجرائية، فنفصل بينهما باعتبار المكان شيئا يمكن استعادته، بينما الزمان لا يعود إلى الوراء وبالتالي لا يمكن استرجاعه، وهذا ما نلاحظه في تجربة "ابن خفاجة" في الغربة والحنين، فغربة الشاعر على مستوى المكان كانت غربة مؤقتة سرعان ما برأ الشاعر من معاناتها بعودته إلى وطنه، بينما استمرت غربته الزمانية حتى موته، وظل حنينه إلى ماضيه –ماضي الصبا والشباب- مستمرا أيضا وهو في حاضره، حاضر الكبر والشيخوخة. وعليه سنباشر دراستنا للنصوص الشعرية ضمن محورين: محور الغربة المكانية والحنين إلى المكان، ومحور الغربة الزمانية والحنين إلى الزمان.

أولا - محور الغربة المكانية والحنين إلى المكان : (شقر، الأندلس)

إن المكان في الأدب لا يعد مجرّد حيز مادي أو بعد جغرافي وحسب، وإنما هو يتشكل «في التجربة الأدبية انطلاقا واستجابة لما عاشه، وعايشه الأديب وإن على مستوى اللحظة الآنية ماثلا بتفاصيله ومعالمه... فالمكان الحاضر فنيا في التجربة الأدبية يفقد بعضا من خصوصيته الواقعية ويتزود بجملة من الخصائص المجازية من فضاء التجربة المعيشة، ومناخ الإحساس الذي يرافقه أينما حلّ وارتحل، فالمكان بهذا المعنى ينتقل مع الأديب أو تتناسج خيوطه تبعا لرؤيته وتفاعلاته الوجدانية مع العلائق الخارجية التي تثيرها الظروف والأحوال...». [1]

إنطلاقا من هذا يتجاوز المكان في الأدب دلالته الجغرافية المحدودة ليصبح «جزءا من التجربة الذاتية التي تحمله معها في لامحدوديتها» [2]، وتصاغ هندسته

(1) فوغالي، باديس. "المكان ودلالته في الشعر العربي القديم المعلقات نموذجا". مجلة الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية. عين مليلة: دار الهدى للطباعة والنشر، 1423هـ-2002م. ع1. ص 37، 38.

(2) إبراهيم، نبيلة. فن القص في النظرية والتطبيق. دار قباء للطباعة والنشر. المقدمة.

ومعماريته من قبل الشاعر، لذا فإنه يصبح «إشكالية إنسانية إذا ما اغتصب أو إذا حرمت منه الجماعة. ولذا فإنه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية بالنسبة للمستعمرين واللاّجئين». [1]

ومن هنا يتخذ المكان الجغرافي رموزا ودلالات متعددة في النص الأدبي بشكل عام والنص الشعري بشكل خاص ويغدو حاملا لأبعاد نفسية واجتماعية وتاريخية «فيتحول بذلك إلى حالة ذهنية» [2]، كما أن الأمكنة عموما «لا تقاس بمساحتها ولا بعدد سكانها بل بجاذبيتها الإنسانية». [3]

إن الشعر عموما يتعلق بالطفولة وهذه الأخيرة ترتبط دائما بالمكان الأول أو مسقط الرأس «والشاعر بشكل خاص ينجذب إلى البراءة دائما، فالإنسان عموما لا يثق إلا بالطفولة لأنها ترتبط بالمكان الأول، لأنه المكان الوحيد الموثوق. وقد لا يكون في الواقع موثوقا، بل قد يكون قاسيا في الواقع لكن الإنسان يميل إلى اللجوء إلى المكان تهربا من قسوة الحاضر». [4]

إن الإنسان يولد دون إرادته في المكان ومع ذلك يظل يدور حوله وينجذب نحوه طيلة عمره حتى ولو ابتعد عنه وحتى لو كان ذلك المكان مقفرا أو موحشا، فإن روحه دائما تسافر إليه وتعانقه عبر الحلم.

---

(1) نجمي، حسن. شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000م. ص 54.

(2) عثمان، إعتدال. إضاءة النص. ط1. بيروت: دار الحداثة، 1988م. ص 13.

(3) المناصرة، عزالدين. شاعرية التاريخ والأمكنة. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000م. ص 295.

(4) نفسه. ص 655.

وقبل الحديث عن رؤية "ابن خفاجة" للمكان، نرى أنه من الأجدر التفريق أولا بين مصطلحي "مكان" و"فضاء"، فهذا الأخير توحي معانيه بالشمول والاتساع في حين يوحي مصطلح "المكان" بشيء من المحدودية ويبقى كلاهما متصلا بالآخر. وعلى هذا الأساس سوف نستخدم المصلحين معا، لأن "المكان" حين يتعلق الأمر بالإدراك النفسي للشاعر إزاءه، يتحول إلى فضاء مليء بأحاسيس مختلفة ينجذب إليها الشاعر أو ينفر منها.

وإذا جئنا إلى "ابن خفاجة" نجده على المستوى الحياتي والشعري يتمتع بحب فائق للمكان الأول وينفر نفورا كبيرا من المكان الثاني الذي انتقل إليه اضطرارا لا اختيارا، وهذا الإحساس بالميل إلى مكان، والنفور من مكان آخر هو الذي أنشأ نوعين من المكان يتجاذبان قصائده في الغربة المكانية والحنين إلى المكان هما: مكان الألفة، ومكان الغربة، الأول إيجابي والثاني سلبي.

وجدير بالذكر هنا أن مكان ألفة الشاعر "ابن خفاجة" معروف بالنسبة للمتلقي باسمه وهو "شقر" و"الأندلس" (أرض الجزيرة) لأن الشاعر –نفسه- يذكره في خطابه الحنيني، الأمر الذي لا يترك في النفس شكا حول اسمه وموضعه، أما مكان الغربة فيبقى مجهول الاسم بالنسبة إلينا وإلى المتلقي، وخاصة على مستوى الخطاب الشعري، لأن الشاعر لا يذكره بالاسم صراحة في نصوصه، وحتى الإشارات التاريخية التي أثبتت تغرب الشاعر عن وطنه، لم تذكر اسم مكان الغربة هذا، وإن كان يُرَجَّح أن يكون عدوة المغرب.

وهكذا يبقى مكان الغربة على مستوى الخطاب الشعري الحنيني مجهولا وغير معروف وكل ما يمكن أن نقوله حوله أنه مكان غربة وحسب، وهو المكان الذي أطلق منه الشاعر أشعاره في الغربة والحنين إلى مكان الألفة.

وبوسعنا أن نلاحظ أن الخطاب الشعري الخفاجي في الغربة المكانية والحنين إلى المكان يتركب من محطات ثلاث: مكان الألفة، مكان الغربة، ومحطة أخرى يتجاذب فيها المكانان معا ويشكلان تقاطبا مكانيا، وهذا الأخير لا يتحقق إلا في ذهن الشاعر وعلى مستوى نفسيته التي تعطي المكان حمولته العاطفية وتسمه بالإيجاب أو السلب.

1-مكان الألفة (مكان الذاكرة والحلم) :

إن الإنسان دائما ومنذ القدم «يعلن عن حاجته في إقرار وجوده والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت، سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات» (1). وانطلاقا من هنا مثّل المكان الأول –للشاعر ابن خفاجة- أو مسقط رأسه، مكان الألفة بالنسبة إليه وهو المكان الذي يتعامل معه الشاعر بشكل يومي، لذا يطلق عليه صفة الألفة وهي صفة تتصف بها كل الأمكنة التي تستهوينا وتجذبنا ونحس بهناءتها دون غيرها، ونحس أيضا بالميل إليها والانجذاب نحوها.

وعن معاني الألفة والحنين تحدث "غاستون باشلار" عن البيت كحامي للأحلام والذكريات، وكمكان أول يمنحنا الألفة والدفء «ويكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية» (2). وقد عبر الشاعر "ابن خفاجة" –وهو الإنسان الألوف- عن حنينه إلى المكان، مكان الألفة مؤكدا انتماءه إليه، فهو وطن الطفولة الثابت ومركز الدفء والحماية: (3)

---

(1) بحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص 52.

(2) باشلار، غاستون. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. ط5. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1420هـ-2000م. ص 31.

(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 345.

فيا ليْتَ شِعري هل لِدَهري عَطْفَةٌ   فتجمع أوطاري عليَّ وأوطاني
ميادينُ أوطاري ومعهدُ لَذّتــــــــي   ومنشأ تِهيَامي وملعب غزلاني

فمعايشة الشاعر للمكان الأول ثم رحيله عنه لم يؤدّ إلى انقطاع الذكرى بينه وبين ذلك المكان، ولم يؤد به أيضا إلى نسيانه، لأنه ببساطة مرتبط بكيانه وبأعماقه يمنحه الأمن والحماية، وذلك ما عبرت عنه الدراسات النفسية «من أن كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها، وتآلفنا مع الوحدة فيها، تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب في أن تبقى»[1]. فأماكن الألفة تدرج دائما تحتها أماكن التذكر «التي تفد على مخيال الشاعر عبر قناة لاقطة لأحداث مترسبة في الذاكرة بفعل تأثير لحظة آنية تشد إليها الشاعر بقوة فتتداعى تلك الأمكنة». [2]

فإذا كانت مدينة "شقر" بعيدة عن الشاعر مكانيا، فهي تظل قريبة منه نفسيا، بل إن كل بقعة منها تشكل بالنسبة إليه محطات تذكارية تخلدها ذاته عبر الاستدعاء؛ الذي «هو استرجاع الذكريات مع ما يصاحبها من ظروف المكان والزمان» [3]، فيغدو ارتباط الشاعر بالمكان الأول (شقر) تواصلا مع الذاكرة التي لم يستطع الإفلات من هيمنتها لأنها تشكل موطن تجسيد الأحلام بالنسبة إليه: [4]

بيْن شُقْر ومُلتقى نهريْهــا   حيث ألْقَت بِنا الأماني عَصَاهــا
ويُغَنّي المُكَّاء في شاطئيها   يستخفُّ النُّهَى فحلَّت حُباهـــا
عيشةٌ أقبلَت يشهَّى جناها   وارفٌ ظِلُّها لذيذٌ كَراهــــــا

(1) باشلار، غاستون. المرجع السابق. ص 40.
(2) فوغالي، باديس. المرجع السابق. ص 41.
(3) مراد، يوسف. مبادئ علم النفس العام. ط8. (مزيدة ومنقحة). القاهرة: دار المعارف. ص 248.
(4) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 364، 365.

لعِبت بالعقول إلاّ قليـــــلا   بينَ تَأْويبها وبَيْن سُراهــا
فانثنينا مع الغصون غصوناً   مرحاً في بِطاحها ورُبَاهــا

إن المساحة الأليفة التي عبّر الشاعر عنها هنا «لن تكون بهذا إلاّ مجرّد المساحة الخارجية غير المحسومة بالنسبة لعلماء الهندسة الذين يبحثون عن المكان اللاّنهائي دون دليل سوى اللاّنهائية ذاتها ولكن مثل هذه النتيجة تغفل المجازفات المحددة لحلم اليقظة الطويل ففي كل مرة هنا يتخلى حلم اليقظة عن ملمح موضوعي ليحل محلها صورة فاتنة، وبهذا يكتسب مزيدا من اتساع الوجود الحميم». (1)

وبهذا يبدو لنا أنه في أعماق ذات الشاعر نستطيع سماع النداء الحميم للمكان الأول الأليف على أنه أكثر من مجرد صدى من العالم الخارجي، فحب الشاعر له ينفي عنه الانغلاق ويجعل منه فضاء للحلم والذاكرة، هذا الحلم الذي يتعمق إلى حد أن المكان الأول البعيد يغدو منفتحا أمام الحالم أو الشاعر، وتغدو بلدة (شقر) التي تنفتح على ماضي الشاعر، منطقة يرتبط فيها الخيال بالذاكرة كل منهما يعمق الآخر، فتختلج بداخل الشاعر الأحاسيس والمشاعر ويسترسل في الحلم والتأمل، فينفتح هذا الفضاء عبر الخيالات والتصورات على الآفاق الواسعة التي تعطيه أبعاده الحية، «فأحلام اليقظة عندما تسيطر على إنسان متأمل تغيم التفاصيل وتشحب الصور وتمضي الساعات دون أن يلحظها ويمتد المكان لما لا نهاية» (2). وهذا ما نلحظه في خطاب "ابن خفاجة"، حيث يرحل عبر ذاكرته وأحلامه إلى (شقر) فيستحضر تنعمه في أنهارها واستظلاله بوارف ظلالها واستئناسه بصوت المكاء وهو يغني على تلك الشواطئ وبين تلك الغصون.

---

(1) باشلار، غاستون. المرجع السابق. ص 179.

(2) نفسه. ص 174.

إن أحلام اليقظة وفق هذا المنظور تجعل صورة المكان الأليف تتجاوز الواقع لتضفي عليه ولو قليلا من الخيال، لأن وحدة العلاقة بين الدال والمدلول لا تنفي وجود علاقة بين مدلول ومدلول آخر، «فإذا اعتبرنا أن الدال هو الوصف والمدلول هو العالم الخارجي الذي يخلق في ذهن القارئ فالمشار إليه قد يكون عالم الواقع وقد يكون أيضا عوالم خيالية من صنع خيال الكاتب». [1]

انطلاقا من هنا ينتفي البعد الهندسي لبلدة الشاعر (شقر) حين تتخذ هذه الأخيرة طابعها الذاتي الذي يخلعه عليها الشاعر فترتبط بقيم متخيلة سريعا ما تكون هي القيم المسيطرة، ذلك «إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز..» [2]، ونحن عندما نستعيد ذكريات المكان الأول «فإننا نضيف إليها من مخزون ذكرياتنا من الأحلام». [3]

والمكان من هذا المنظور «هو انفتاح للذاكرة على أزمنة أخرى وانفتاح للنفس على مشاعر متنوعة وانفعالات متشابكة» [4] وبالتالي فهو عنصر فكري حافل بالرؤية الفكرية والنفسية للشاعر، وفضاء نفسي وفكري وفني أيضا، ينتقل مع الشاعر أينما يحل ويرتحل ويتحول بذلك إلى حيز لتجربة الشاعر في الحنين؛ التي نلمسها من خلال ارتباط "ابن خفاجة" بالمكان الأول الأليف (شقر) الذي عاش فيه والذي يحمل مشاعره وانفعالاته وأحلامه. فالمكان ليس مجرد وعاء خارجي محدود بل إن قيمته ترتبط بمنزلته عند الشاعر، بحيث لا يمكن تجاهل الأبعاد النفسية والإنسانية التي يحملها ذلك

(1) قاسم، سيزا. بناء الرواية. ط1. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م. ص 78.

(2) باشلار، غاستون. المرجع السابق. ص 31.

(3) نفسه. ص 37.

(4) كحلوش، فتيحة. المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف وعزالدين المناصرة. رسالة ماجستير. جامعة قسنطينة. 1996م-1997م. ص 120.

المكان لأن «الفضاء المادي يغطيه في العادة فضاء نفسي يحيل على ما هو خصوصي (القلب أو الوعي)» [1]. كما إن الأمكنة «لا تقاس بمساحتها ولا بعدد سكانها بل بجاذبيتها الإنسانية». [2]

ويحتوي فضاء (شقر) في اتساعه فضاءات صغرى أقل منه اتساعا ولكنها متصلة به ومحتواة فيه وهي عناصر تنتج في سياق حضورها وعلاقة الشاعر بها أبعادا نفسية تعلن عن مدى حضور الماضي المكاني –إن صح التعبير- في نفس هذا الشاعر وعن مدى تعلقه ببيئته ويمكن أن نمثل لذلك بقوله: [3]

فأندبِ المرجَ فالكنيسةَ فالشطَّ وقلْ آهٍ يا معيدَ هَواهَـــــا

فهذه الأمكنة الصغيرة (المرج، الكنيسة، الشط) التي يتذكرها الشاعر ويحلم بها، تقوده إلى أيام الطفولة والشباب وصفاء العيش وهناءة الأيام.

ولا شك في أن مكان ألفة الشاعر يستمد جماليته من عدّة عوامل رئيسية أهمها عنصر الطبيعة، حيث نلاحظ أن الخصوصية النوعية للمكان "شقر" هي وجود الطبيعة الساحرة في تشكيلتها، من هنا فالغربة في شعره ليست بكاء على مكان ألفته وحسب بل هي أيضا بكاء على الطبيعة الساحرة التي عشقها وتعود عليها، فالشاعر لا تفارق مخيلته مشاهد الجمال الأخّاذ في بلدته فنراه يتمثل في حنينه مواطن الجمال في تلك البلدة، فيجمع في تشوقه إلى ما تمتع به من الأنهار والنسائم والغدران وغيرها من مظاهر الجمال الطبيعي الفاتن في "شقر" فيحن إليها جميعا ويقول: [4]

---

(1) بحراوي، حسن. المرجع السابق. ص 280.

(2) المناصرة، عز الدين. شاعرية التاريخ والأمكنة. ص 295.

(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 365.

(4) نفسه. ص ص 112، 113.

وَحَنَّ إِلى شُقْرٍ فَخفَّ على السُّرى ... يَخوضُ خليجاً أو يَجُوب كثيبــا
يَؤمُّ بها أرضاً عليَّ كريمــــــــةً ... ومُرتبعاً فيها إلَيَّ حَبيبـــــــــــا
ونـهراً كما ابيضَّ المُقَبَّل سلْســـلاً ... وجِزْعا كما اخضَرَّ العِذار خَضيبا
ورُبَّ نسيم مرَّ يخطُرُ عــــــاطراً ... رقيقَ الحَواشي لا يُحَسُّ دبيبــا
وَجدْت به من ذلك الماءِ بلّـــــــةً ... ومِن نَوْر هاتيكَ الأباطح طيبـــا

فالطبيعة هنا هي واسطة الذكرى والحنين إلى المكان الأليف، وهي العامل الأقوى الذي ينمي دلالة الغربة المكانية ويعمقها في نفس الشاعر التي تنجذب دوما نحو سحر الطبيعة وتتشوق إليه وتحلم به.

ويمتد الفضاء الواسع عند "ابن خفاجة" فيتجاوز بلدته (شقر) إلى وطنه الكبير (الأندلس)، فيصيح شوقا إليه وإلى كل ما فيه: [1]

إِنَّ للجنّــة بالأَندلــــــــــس ... مُجتلى حُسْنِ وريّا نفـــس
فَسنَا صُبحتها من شَنَـــب ... ودجى ليلتها من لَعــــس
فإذا ما هبَّت الريحُ صبـــاً ... صِحتُ واشوقي إلى الأندلس

إن حنين ابن خفاجة ليس إلى شقر وحدها بل هو حنين عام إلى الأندلس كلها، ويمكننا أن نمثل لعلاقة الشاعر بمكان الألفة بهذا الرسم:

الحلم + الذاكرة
*الشاعر ←———— * شقر / الأندلس * الألفة
الانجذاب
الارتياح
الانفتاح
الفــرح

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 136.

2-مكـان الغربـة (مكـان الواقـع) :

إذا كان مكان الألفة هو المكان الذي يميل إليه الشاعر وينجذب نحوه، فإن مكان الغربة هو ما يشعره بالنفور منه والعداء إزاءه. و«هذا الشعور بالغربة في بيئة غير البيئة الأصلية قد يتحول إلى داء الحنين الذي يملك على الإنسان الغريب كل مشاعره وأحاسيسه ولا يعرف قيمة الوطن إلاّ من تغرب عنه وبقدر ما تدوم الغربة يزداد لهيب الشوق». (1)

إن مكان الغربة أو المكان الواقعي الذي يتواجد به الشاعر يشكل بالنسبة إليه قلقا دائما لا يفارقه، إنه عاجز تماما عن التكيف مع الواقع المكاني الراهن بكل مرارته: (2)

فَيَا لَشَجا صدرْ من الصَّبر فــــارغ ويا لَقذى طرف من الدَّمع ملآن
ونفسٍ إلى جوِّ الكنيسةِ صَبّـــــةٍ وقلب إلى أُفْق الجزيرة حَنَّــــان
تعَوَّضْت من واها بآهٍ ومن هَــوًى بهَوْن ومن إخوانِ صِدْق بخوَّان
وما كلُّ بيضاءَ تروقُ بشحمـــــةٍ ولا كلُّ مَرْعى ترتعيه بسَعْــدَان

فذات الشاعر لا تتقبل المكان الجديد حتى إن كل ما يحمله هذا الأخير من دلالات حسية يغدو غريبا بالنسبة إليها، فمنشأ تهيامها لا يعدله مكان آخر، وإن حاكاه مظهرا وشابهه منظرا، فما كل بيضاء بشحمة، وما كل مرعى بسعدان، والفرق شاسع بين شيء داخل الوطن وشيء يشبهه خارجه، حتى الأشخاص الذين يعمرون هذا المكان –مكان الغربة- لا يشبهون الأشخاص الذين تعود الشاعر عليهم وصادقهم وآخاهم في وطنه. والحقيقة أن الجمالية لا تنبعث من المكان وحده بل من الأشخاص الذين يحتويهم هذا المكان أيضا، «فالناس هم الذين يرسمون المكان ويشكلونه ويلونونه

(1) بوقرورة، عمر. الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث. ص 134.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 345.

ويبرزون جماليته» [1]. لذلك فمكان الغربة ليست له أي جمالية في نفس الشاعر لأنه لا يحوي أصدقاءه وإخوانه الذين أحبهم.

ويغدو المكان الواقعي الذي يحوي الشاعر، فضاء مغلقا رغم كونه مفتوحا، وتغدو علاقة الشاعر به علاقة انتقال مؤقت سببه النفي وليست علاقة إقامة دائمة توثق الصلة بالمكان وتجعل الشاعر يحبه ويتواصل معه. فالشاعر وهو خارج وطنه، يتحول ذلك المكان –مكان الغربة- الذي يقيم فيه في الواقع إلى فضاء سجني يحاصره ويحدّ من حريته وتمتعه بالمرح والفرح في أجوائه، فيشعر الشاعر بالغربة والعزلة ويصير هذا الفضاء في نظره، معاديا يحمل قيم الفناء والوحدة والفقد، فالمكان الواقعي الذي يسكنه الشاعر ليس له طابع الألفة ولا يحتوي الشاعر بعاطفيته وبالتالي لا يتفاعل معه الشاعر ومن هنا تتعالى نغمة الفقد وآهات الغربة على مستوى الخطاب الشعري: [2]

آهٍ من غُربة تُرقْرق بثًّـــــــــا	**آهٍ من رحلة تطولُ نَواهـــــا**
آهٍ من فرقةٍ لغير تَـــــــــلاق	**أهٍ من دار لا يُجيب صَداهــا**
لست أَدري ومدمع المزْن رَطــب	**أَبَكاها صبابةً أم سَقاهــــــــا**
فتعالَيْ يا عينُ نبكِ عليهـــــــــا	**من حياةٍ إن كان يغني بُكاها**
وشباب قد فات إلاّ تناسيـــــــــه	**ونفس لم يبق إلاّ شجاهـــــا**
مَا لِعيني تَبكي عليها وقلبـــــــي	**يتمنّى سوادُه لو فَداهــــــا**

وهذا التكرار في كلمة "آه" يعكس جانبا كبيرا من الموقف الشعوري والانفعالي الذي يخص الشاعر حتى إن المرء ليحس أن نفس الشاعر المتفجعة المتوجعة لفقد

---

(1) النابلسي، شاكر. جماليات المكان في الرواية العربية. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994م. ص 200.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 365.

المكان الأليف كانت وراء هذا التكرار، وهي نفسها وراء الاستفهام في البيت الأخير الذي يعكس حيرة الذات واضطرابها ورغبتها في تجاوز مكان الواقع أو مكان الغربة.

من هنا يستحيل الفضاء الواقعي إلى فضاء نابض بدلالات نفسية تحمل مشاعر الحزن العميق على فقد المكان الأول والقلق القاتل من أجواء المكان الثاني الذي أصبح أشبه بكابوس مريب يجثم على قلب الشاعر وصدره، فكلما أحس بالابتعاد ازداد إلحاحه الداخلي على العودة: (1)

أجبت وقد نادى الغرام فأسمعـــا   عشية غناني الحمام فرجعـــا
فقلت ولي دمع ترقرق فانهمـــى   يسيل وصبر قد وهى فتضعضعا
ألا هل إلى أرض الجزيرة أوبـــة   فأسكن أنفاسا وأهدأ مضجعـــا

لقد هاج الحمام في نفس الشاعر الشوق إلى مكان الألفة الذي أصبح التواصل معه هو حلمه وهاجسه في غربته، فمكان الغربة ليس شيئا بالنسبة لذات الشاعر سوى الموت، أما مكان الألفة فهو المكان المحوري الذي يتربع على قلبه، له كل الفاعلية والقدرة على شدّ الشاعر إليه ولو كان ذلك عبر الحلم.

والحالة العاطفية السيئة التي تستولي على الشاعر في مكان الغربة تدفع سلوكه وتفكيره نحو الحلم (2)، فعندما يستولي عليه الحزن العميق يميل إلى تذكر الماضي المكاني واسترجاعه عبر أحلام اليقظة «التي تعد من طرق التعويض أو من طرق الفرار من الواقع وتؤدي المخيلة دورا هاما في أحلام اليقظة» (3)، لأن الذات تعجز عن

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 128.

(2) أنظر: مراد، يوسف. المرجع السابق. ص ص 172، 173.

(3) نفسه. ص 235.

تحقيق رغباتها على مستوى الواقع، فتلجأ إلى الخيال الحالم وهذا ما يعكسه الخطاب الشعري لابن خفاجة في قوله: (1)

كأن لم يصلْني فيه ظبْيٌ يقوم لـي   لماه وصُدغاه بِراح وريحان
فسقياً لواديهم وإن كنت إنّما   أَبيتُ لذكراه بغلَّة ظمآن
فكم يومِ لهوٍ قد أدرنا بأفْقه   نجومَ كؤوسٍ بين أقمار ندمان
وللقضب والأطيار ملْهى بجزْعه   فما شئْتُ من رقصٍ على رجع ألحان

إن صيغ "كأن"، "فكم"، "فما" تؤكد أن حلم الشاعر «يمثل قصة متهدمة وإنه ليصنع من خراب الذاكرة». (2)

إن أحلام يقظة اللاّنهاية كما يسميها "باشلار" تسيطر على ذهن الشاعر فيغوص في الحلم ويسافر عبر الذاكرة إلى مكان الألفة حيث كان يتمتع بطبيعته وحيواناته وأيام أنسه مع ندمائه. وعبر أحلام اليقظة –هذه- تتوارد الذكريات على الشاعر أو على مخيلته فتجعله يعيش تثبيتات عند مكان الألفة بكل تفاصيله ويسترسل في الحلم وينتزع بفضله لحظات للفرح واللذة: (3)

ألا هل إلى أرض الجزيرة أوبةٌ   فأسكن أنفاسا وأهدأ مضجعا
وأغدو يواديها وقد نَضَح النَّدى   معاطِف هاتيك الرُّبى ثم أقشعا
أُغَازل فيها للغزالةِ سُنَّة   تحُطُّ الصّبا عنها من الغَيْم بُرقعا
وقد فضَّ عِقْدَ القَطْر في كل تَلْعة   نسيمٌ تمشى بينها فتضوعا
وبات سقيط الطلِّ يَضرِب سَرحةً   ترفّ بواديها وينضحُ أَجْرعا

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 345.
(2) بارت، رولان. هسهسة اللغة. ترجمة عياشي منذر. ط1. حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1999م. ص 370.
(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 128.

فعلى الرغم من كون مكان الغربة يعد فضاء للانعزال والحزن، إلا أنه يبقى دائما منطلقا لممارسة الحلم المتواصل الذي يؤكد في كل مرّة العلاقة الحميمة التي تربط الشاعر بمكان إنتمائه. وهكذا نرى أن الانغلاق المكاني الذي يمثله مكان الغربة ينفتح عبر التداعيات والذكريات والتصورات الخيالية التي تكسر كل الحدود، وبهذا تتسع صورة المكان الأول في ذهن الشاعر انطلاقا من مكان الغربة لتعطيه القوة على تجاوز الواقع المكاني الأليم، الأمر الذي يهوّن عليه مدّة غربته ولو للحظات فقط، لأن الشاعر يعود من سفر الحلم ليصطدم بالواقع المر من جديد وهنا نحس مرارة الفقد والغربة التي يعانيها "ابن خفاجة" حين يقول: (1)

وإن تنأ من دارٍ إليَّ حبيبـــــــةً ... وحسبُكَ مصطافاً و ناهيكَ مَرْبعا
فقد تركَتْنِي بين جفنٍ جَفَا الكَرى ... وجَنب تقلَّى لا يُلائم مَضجعـــــا
أقلِّب طرْفي في السَّماء لعلَّنــــــي ... أَشيمُ سنا بَرْق هناك تَطلُّعــــــا

ويصحو الشاعر من لذة الحلم –إذن- على وقع ألم الواقع. إنه غريب عن دياره بعيد عن معاهد أنسه يندب أياما خلت كأنها لم تكن: (2)

ثم ولَّت كأنها لمْ تَكَد تلبْـــــث ... إلاَّ عَشية أو ضُحاهــــــــــا
فأندب المرج فالكنيسة فالشــطَّ ... و قل آهِ يا معيد هواهــــــــا
آهٍ من غربة ترقرق بثــــــــا ... آه من رحلة تطول نواهــــــا
آهٍ من فرقة لغير تــــــــــلاق ... آه من دار لا يجيب صداهــــا

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 128.
(2) نفسه. ص 365.

ولا تجد الذات أمامها من سبيل سوى أن تصطدم بهذا الواقع بعد أن فجعت فيه وأحست أنها فقدت ظل سنوات العيش الرغيد فأخذت تصرخ معلنة يأسها وعذابها فتتعالى –بهذا الصراخ- نغمة الحزن والتوجع وتطلع علينا اللوعة والإحساس بالألم.

وتلعب الطبيعة دورا في استثارة أحاسيس الغربة والحنين في نفس الشاعر، فهو لا ينسى ذكرياته التي قضاها بين أحضان طبيعة بلاده الفاتنة، الأمر الذي زاد من خصوصية المكان الأول وانجذاب الشاعر إليه ونفوره من المكان الواقعي، وضاعف مفردات الغربة البغيضة في هذا المكان، فالغربة في شعره ليست بكاء على الوطن وحسب بل بكاء أيضا على الطبيعة ومظاهر الجمال التي عشقها. يقول: [1]

وربّ نسيم مرّ يخطر عاطـــــــرا	**رقيقَ الحواشي لا يُحَسُّ دبيبـــــا**
وَجَدْت به من ذلك الماء بَلَّـــــــةً	**ومن نوْر هاتيكَ الأباطح طيبـــــا**
فما كان إلاّ أن هَتَفَتْ حمامــــــــةٌ	**وساعدَت شوقي فاهتززتُ قضيبا**
وقد قلّد النُّوار جيداً لِربْـــــــوة	**هناك و نحْرا للفضاء رحيبـــــــا**
وأفصحتِ الورقاءُ في كل تَلْعَـــــة	**نشيداً وقد رقَّ النسيم نسيبــــــــا**
وكانَ على عهدِ السلُوّ تغنيـــــــاً	**يُهَيَّجُ أطرابي فعادَ نحيبـــــــــــا**
دعا بغروب الدَّمع و الدار غُربــــة	**فلم أرَ إلاّ داعيا ومجيبـــــــــــــا**

وتحتل صورة الحمام مكانا أثيرا في مخيلة الشاعر وهي تمثل امتدادا نفسيا وشعوريا لتجربته وتتردد كدوال لهيجان الشوق والحنين، فغناؤها يثير في نفس الشاعر اللهفة إلى مكان الألفة ومن ثمّ فهو يخلع عليها إحساسه وحالته النفسية.

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 112، 113.

وإذا أردنا أن نمثل في آخر هذا العنصر لعلاقة الشاعر بمكان الغربة، فإننا نحصل على الشكل الآتي:

الواقع
*الشاعر ←——— * مكان الواقع (؟) ←—— * الغربة
النفــور
*الاختناق
*الانغلاق
*الشقاء والحزن

3-تقاطب المكان (مكان الألفة / مكان الغربة)

إن طبيعة المكان في الخطاب الشعري لابن خفاجة، أحادية مرتكزة في مكان واحد هو مكان الغربة الذي قال فيه الشاعر قصائده في الحنين والشوق إلى المكان الأول (مكان الألفة). ومن هنا فالتقاطب الذي يطرحه الخطاب الشعري يتحقق في المستوى الذهني للشاعر بالدرجة الأولى وهو ما يؤكد الطابع النفسي للمكان في الخطاب الشعري وبالتالي "فالأندلس" أو "شقر" هي مكان واقعي يستمد واقعيته من التاريخ ولكنه على المستوى الشعري يظل فضاء مجازيا وحسب، أي إن الشاعر يرسمه ويتخيله من منطلق مكان الغربة الذي هو المكان الواقعي وذلك عبر قناة الذاكرة والحلم وليس عبر المشاهدة بالرؤية.

إن الأمكنة «تنتقل من مرحلة المجاز إلى الصورة المرئية حين ننتقل أو نجبر على الانتقال إليها لكن المكان الأول يبقى هو نواة الأمكنة في العالم سواء في تصورنا الذهني أو في ممارستنا اليومية» [1]. ولذلك فكلما كان الشاعر عارفا بتفاصيل المكان

(1) المناصرة، عزالدين. "شهادة في شعرية الأمكنة نص الوطن-وطن النص". مجلة التبيين. الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1990م. ع1. ص 26.

الأول، كلما ازداد شقاؤه ومعاناته في المكان الثاني وهذا ما يكشف عن تقاطب بين مكانين متعارضين يتجاذبان النص الحنيني المكاني هما (مكان الألفة – مكان الغربة) ويقوم تعارضهما في ذهن الشاعر ونفسيته: [1]

وأفصحتِ الورقاءُ في كل تَلَعــــة ... نشيدا وقد رَقَّ النّسيم نسيبَــا
وكان على عهد السلوّ تغنّيــــا ... يهيّج أطرابي فعاد نحيبـــــا
دعا بغروب الدمع والدار غربــة ... فلم أر إلاّ داعيا و مجيبــــا

فصورة الحمام –هنا- تطرح تقاطبا وتناقضا بين المكانين في نفس الشاعر، فغناء الحمام في وطنه كان يبعث في نفسه السرور ثم أصبح في دار الغربة مجرد نحيب يبعث على الحزن والبكاء.

إن مكان الألفة يجذب الشاعر إليه فيشعر فيه بالمتعة والحماية، بينما ينفره مكان الغربة ويشعره بالوحدة والحزن. وهنا يحدث التناقض بين الألفة والغربة، هذا التناقض الذي يختلج الشاعر أثناء إقامته وتواجده في المكان الثاني، فجسم الشاعر في مكان الغربة بينما عقله وروحه في وطنه ومكان ألفته.

وهكذا وعلى محور ثنائية الألفة/الغربة يتشكل خطاب الغربة والحنين المكاني وينمو متوترا يتجاذبه قطبان: الألفة الحلم والغربة الواقع. ومن خلال هذا التقاطب تظهر لنا رؤية التجاذب النفسي بين المكانين؛ التي تسيطر على ذات الشاعر، حيث ترحل هذه الأخيرة عاطفيا ونفسيا إلى مكان الألفة ثم سرعان ما تصحو من حلمها على واقعها الحسي الذي هو مكان الغربة، ويمكن أن نمثل هذا الشعور التجاذبي أو حركة ثنائية مكان الغربة ومكان الألفة في نصوص الغربة المكانية كما يأتي:

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 113.

الحلم + الذاكرة　　　　　　الواقع

الانجذاب - الفرح　　　　　　النفور - الحزن

→ الذات الشاعرة ←

مكان الألفة (الأندلس + شقر)　　　　　　مكان الغربة

إذ يمثل الطرف الأول من المعادلة بالنسبة للشاعر الذاكرة والحلم، بينما يمثل الطرف الثاني الواقع الحزين. ويأخذ المكان الحلم (الألفة)، شقر والأندلس صورة الحلم الخيالي الذي يهيم به الشاعر، ويأخذ المكان الواقع (الغربة) صورة الواقع المر الذي يصنع عذاب الشاعر وإرادته في الخلاص منه: [1]

فيا ليت شعرى هل لدهرى عَطْفَــة　　　فتجمع أوطاري عليّ وأوطـــــاني

ميادين أوطاري و معهد لذتــــي　　　ومنشأ تهيامي وملعب غزلاتــــي

كأن لم يصلني فيه ظبي يقوم لــي　　　لماه وصدغاه براح و ريحـــــان

فسقيا لواديهم وإن كنت إنمــــا　　　أبيت لذكراه بغلة ظمــــــآن

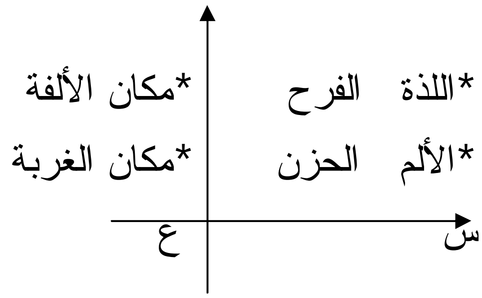
فكم يوم لهو قد أدرنا بأفقـــــه　　　نجوم كؤوس بين أقمار ندمـــان

وللقضب والأطيار ملهى بجزعــه　　　فما شئت من رقص على رجع ألحان

إن التركيز على الحلم في مكان الألفة من خلال حنين الشاعر إلى الطبيعة ومظاهرها، يعكس حرمانه من هذه المظاهر في مكان الغربة ومن هنا ندرك أن أحد أقطاب المكان وهو مكان الألفة يسيطر على مخيلة الشاعر، فيتمتع بنوع من الفرح عبر الذكرى المرحة ثم يعود فيغرقه مكان الغربة في واقع الحزن والألم وذلك لتأكده من فقدان مكان الفرح الذي عاش فيه.

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 145.

وإذا أردنا أن نمثل دالة لعلاقة نفسية الشاعر بالمكان (مكان الألفة/مكان الغربة) في معلم ذي بعدين، يمثل محور السينات الشاعر، ويمثل محور العينات المكان، فإننا نحصل على مستوى ملؤه التناقض:



غير أن التأثير العاطفي الذي يلون مكان الغربة بالحزن والضجر «ما دام قد تم التعبير عنه شعريا فإن الحزن يتناقص، ويخف الضجر، لأن المكان الشعري لكونه قد تم التعبير عنه يتخذ قيم التمدد». [1]

لقد ظلت البيئة الجديدة أو المكان الجديد مجال تمرد بالنسبة "لابن خفاجة" الذي ظل يحن إلى مكانه الأول ولكنه في الوقت نفسه لا يقدر على التواصل معه وتواصلا ماديا، ومن هنا نرى أثر تنازع المكان وتجاذبه في نفس الشاعر يمنحه الفرح ويثير فيه الحزن والألم. ويلعب الخيال هنا دورا هاما، حيث «يشكل مساحة من الحرية يتنفس من خلالها المنفي كتعويض مؤقت في مقابل القهر» [2]، فالإفلات من سلطة المكان الواقعي يكون بالانتقال عبر الحلم والخيال إلى فضاء آخر يجلب السعادة وهذا الفضاء المنجز في مستوى الحلم يقف عند نفسية الشاعر في مقابل الفضاء الواقعي فتنتقله أفكاره باستمرار إلى استرجاع صور ومشاهد مكان الألفة الذي يتأسس في الذاكرة والحلم فيغدو رمزا للتنوع والحركة والخيال، لأن مكان الماضي «مكان مشبع لذلك ينشط الخيال وتتزاحم الصور المليئة بالرموز والدلالات عندما يتعلق الأمر به، بينما المكان

(1) باشلار، غاستون. المرجع السابق. ص 183.

(2) المناصرة، عزالدين. "شهادة في شعرية الأمكنة نص الوطن –وطن النص". ص 28.

الملتصق بالحاضر هو مكان "غير مشبع" يحرك الحواس فقط وبعبارة أخرى مكان الحاضر لا يمتلك تاريخا نابضا». (1)

لقد ظلت صورة المكان الأول هي الصورة النموذجية على مستوى الخطاب المكاني بينما ظل المكان الثاني (مكان الغربة) هامشا إضافيا يغذي التجربة ويعمقها. ويبقى المكانان (مكان الألفة – مكان الغربة) يمثلان فرحا وحزنا، ليتمثل الشاعر الحزن في مكان الإقامة الجسدي. ولذا فهو يهرب دوما من الحزن إلى الفرح من خلال أمنيته:

ألا هل إلى أرض الجزيرة أوبــة فأسكن أنفاسا وأهدأ مضجعــا

وقوله أيضا :

فيا ليت شعري هل لدهرى عطفة فتجمع أوطاري علي وأوطاني

إن التجاذب المكاني بين مكان الألفة ومكان الغربة على مستوى الخطاب الشعري يسيطر عليه الشعور بالرحيل العاطفي من ناحية، والإحساس بواقعه الحسي والحقيقي من ناحية أخرى. وانطلاقا من هنا نجد أن فعل الانفصال المعنوي لم يحدث، فبرغم بعد الشاعر عن الأندلس وشقر أو مكان الألفة، فقد ظل على اتصال دائم ومباشر معه وكانت مظاهره بكل تفاصيلها ماثلة في نفسه ومخيلته «ومن أجل ذلك لم يستمر المنفى. إنها المعايشة الوجدانية للمكان وعناصره فمهما امّحى الوطن واقعيا فهو يظل متأججا في الذاكرة وفي الشعور». (2)

وهكذا نلاحظ من خلال خطاب الغربة المكانية أن الأندلس وشقر كانتا ذاكرة الشاعر وحلمه يحملهما معه في غربته ولا يعترف بغير مكان الألفة ماضيا وحاضرا.

(1) النصير، ياسين. "البنية المكانية في القصيدة الحديثة". مجلة الآداب البيروتية، 1986م. ع1-3. ص 215.

(2) كحلوش، فتيحة. المرجع السابق. ص 129.

ثانيا - محور الغربة الزمانية والحنين إلى الزمان (الصبا، الشباب) :

الزمان «هو التغير المتصل الذي يجعل الحاضر ماضيا، فالزمان الحقيقي (Durée) مختلف إذن عن الزمان الرياضي أو الزمان العلمي وهو دفعة سيّالة، أو مجرى متحرك، أو تيار مستمر يجري أمام المدرك الواقف على شاطئ الحاضر ومنه قولهم مجرى الزمان، وسير الزمان». [1]

«والزمان الوجودي هو الزمان الذاتي أو الزمان الوجداني المصبوغ بالانفعال كزمان الانتظار، أو زمان الأمل، وهذا الزمن ليس كمّا، وإنما هو كيف لا يقبل القياس على خلاف الزمن الفاعل الذي يطلق على التأثير في الأشياء، فهو موضوعي، وكمي، وقابل للقياس». [2]

ويبدو لنا بعد هذا أن الأخذ بآراء المثاليين حول مقولة الزمن من شأنه أن يكون سبيلا ممهدا لفهم الظاهرة الزمنية في الأدب. ويجدر بالذكر أن تلك الآراء تستند أساسا إلى عنصر الخبرة الذاتية في إدراك الزمن لا غير وتفسير ذلك أن «الإنسان يعني كينونة الزمن من خلال خبراته الذاتية، وإحساسه بما يحصل له من تغيرات تصاحب نموه العضوي والنفسي معا» [3] ومن ثم يكون تعاقب الأحداث في حياة الإنسان متوافقا مع التتابع الزمني الذي ينساب في شكل خطي تكون وجهته على النحو التالي:

ماضي ⟵ حضار ⟵ مستقبل

وهو التقسيم الشائع للأزمنة ذات البعد الثلاثي.

---

(1) صليبا، جميل. المرجع السابق. ج1. ص 637.

(2) نفسه. ص 638.

(3) ميرهوف، هانز. الزمن في الأدب. ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل. القاهرة: مؤسسة سجل العرب، 1972م. ص 7.

وفي محاولة لإيجاد حل موضوعي لمشكلة قياس الزمن صنف "هنري برجسون" الزمن صنفين رئيسيين: «زمن رياضي عام قابل للقياس كتقسيم الشهر إلى أيام والأيام إلى ساعات، والآخر نفسي يقاس حسب ما تمليه المشاعر والأهواء الذاتية التي تختلف من شخص إلى آخر» (1). فالزمن الرياضي إذن هو الزمن الطبيعي أو الخارجي بينما الزمن النفسي هو الزمن الداخلي الخاص.

وسنحاول في هذا العنصر أن نتعرض لغربة الشاعر الزمانية، أي غربته في الزمن الحاضر (الشيخوخة) وحنينه إلى الزمن الماضي (الشباب)، ونحاول أن نكشف عن رؤية "ابن خفاجة" لعنصر الزمان من خلال خبرته الذاتية وإحساسه بقوة التغيير التي مارسها عليه الزمن الخارجي وجعل نفسه تغترب عن نفسها وعن الزمن من جهة، دون أن نغفل إحساس الذات الخفاجية بالزمن كنسبة ذاتية لا تخضع للقياس المحدد بالساعة من جهة أخرى، هذا الزمن النفسي الداخلي الذي يمر أحيانا بسرعة وأحيانا ببطء. إنه الزمن الإنساني الذي يمكن أن ندرج تحته زمن الاغتراب «فنحن تارة نعي في عمق كل ثانية تدق، وطورا يبدو علينا النسيان التام أو اللاّوعي بمرور الزمان». (2)

وإذا كانت ظاهرة الحنين إلى الزمن الماضي ظاهرة إنسانية مشتركة بين جميع الناس وجميع الشعراء وهي ظاهرة «شائعة ومألوفة في الأدب السيكولوجي وهي نتيجة الأوضاع العضوية والنفسية والعقائدية، والموروث الاجتماعي والثقافي...» (3)، فإنها تشكل عند ابن خفاجة محورا بارزا في تجربته الشعرية حيث يدخل في حنينه إلى

(1) زايد، عبد الصمد. مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة. الدار العربية للكتاب، 1988م. ص 104.

(2) ميرهوف، هانز. المرجع السابق. ص 18.

(3) حيدة، عبد الحميد. مقدمة لقصيدة الغزل العربية. ط1. بيروت، لبنان: دار العلوم العربية للطباعة والنشر، 1412هـ-1992م. ص 41.

الماضي، الحنين إلى الشباب والصبا، فيكثر من ذكر الماضي على الرغم من تقادم الأيام والأعوام وهذا ما سنحاول الكشف عنه على مستوى الخطاب الشعري.

1-ثنائية الشباب/الشيخوخة (الماضي/الحاضر) :

إن ظاهرة بكاء الشباب والتحسر على الماضي تلح على "ابن خفاجة" ليس في شعره وحسب، بل حتى في نثره، لذلك نراه يستهل مقدمة ديوانه مباشرة بهذه الإشكالية أو الثنائية التي تؤرقه (إشكالية الشباب/الشيخوخة)، فيقول في طرفها الأول وهو بصدد ذكر الشعراء الذين تأثر بهم: «أما بعد فإنّي كنتُ والشبابُ يرفُّ غَضارةً، ويَخِفُّ بي غَرارة، فأقومُ طوْرا وأقعُدُ تارةَ قدْ جَنَحْتُ إلى الأدب أرتادُه مَرْتَعاً وأَرِده مشرعا..»[1]

ويقول في طرفها الثاني؛ الذي يشكل مرحلته الحاضرة وهو بصدد الحديث عن تركه نظم الشعر: «ولما انصدع ليلُ الشباب عن فجره، ورَغَبَ المشيب بنا عن هَجره، نَزَلْت عنه مركباً، وتبدَّلْت به مذهبا، فأَضْرَبْتُ عنه بُرْهةً من الزمان طويلةً، إضرابَ راغب عنه، زاهد فيه...». [2]

لقد بكى الشاعر زمن الشباب، وندبه في حزن عميق وإن هذه الإشكالية (الشباب/الشيخوخة) تعد محور شعره في الفترة الثانية من حياته وهي الفترة الطويلة بالقياس النفسي للزمن.

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 6.

(2) نفسه. ص 7.

وهذه الإشكالية لا تبرز في قصائد مستقلة وحسب، بل تشيع في كل مواضع قصائده، الأمر الذي يجعل منها أهم إشكالية نفسية عانى منها الشاعر وتظهر خاصة في خوفه الشديد من تعاقب السنون وكذلك الخوف من الموت، من ذلك قوله: (1)

ألا ساجلْ دُموعي يا غمـــــام	وطارحْني بشَجْوك يا حمـــــام
فقدْ وفّيتها ستّين حــــــــولا	و نادَتني ورائيَ هل أمـــــام
وكُنْت ومن لباناتي لُبَيْنــــــي	هناك ومن مراضعي المُـــدام
يطالعنا الصباح ببطْن حـــزوى	فينكرنا ويعرفنا الظـــــلام
وكان به البشام مراحَ أنـــس	فماذا بعدنا فعل البشــــام
فيا شرخَ الشباب ألا لقـــــاء	يبَلّ به على يئـــــس أوام
ويا ظلّ الشباب وكنت تنـــدى	على أفياء سرحتك السّـــلام

إن ذات الشاعر تصرخ معلنة تقدم السن بها وبداية رحلة الشيخوخة فتجعل من الحمام مكافئا خارجيا لانفعالها الداخلي، فالحمام هنا «هو الشجى الذي يبعث الشجى»(2) والشاعر لا يتمالك نفسه أمام شجو الحمام فيدعوه ليشاركه حزنه بصوته الشجي مثلما يدعو الغمام ليساعده أيضا على انهمار دموعه انهمار الأمطار الغزيرة. ومع أن الشاعر يعرف استحالة العودة إلى الشباب فإننا نراه يستفهم عن إمكانية العدول عن المشيب والعودة إلى الشباب وهذا الاستفهام الذي يتكرر كثيرا على مستوى الخطاب الشعري يكشف أن الذات الخفاجية في نزوعها نحو الخلاص من قهر الزمن على الرغم من علمها باستحالة الرجوع إلى الشباب، لم تيأس تماما من تحقيق ذلك الأمل أو

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 64، 65.

(2) اليوسف، يوسف. الغزل العذري. ط2. الجزائر-بيروت: ديوان المطبوعات الجامعية-دار الحقائق للطباعة والنشر، 1981م-1982م. ص 48.

الصوت الداخلي الذي يلازم تجربتها في مواجهة الزمن. «إن هذا الاستفهام يرتبط برغبة خفية في مواجهة المستحيل تلك الرغبة التي تمثل جوهر المأساة». [1]

والشاعر في شيخوخته يظل بين الماضي والحاضر تتنازعه آلام كثيرة فهو بين ندم وحسرة وخوف من المجهول، فذهاب الشباب واقترانه بالماضي يعني عدم قدرة الشاعر على امتلاكه من جديد، لذا جاءت هذه الأسئلة المتلهفة لتبرز إحساس الشاعر بفقد أجمل ما في الحياة. إنه الشباب: [2]

ألا مضى عصرُ الصِّبَى فانقضــــى … وحبَّذا عصرُ شباب مضـــــى
بِتُّ به تحت ظلال المُنـــــــى … مُجتنيا منه ثمار الرّضـــــى
ثم مضى أَحسبه كوكبــــــــا … مُنكدرا أو بارقا مومضــــــا
فما تصدّى ينتحى مُقبــــــلا … حتى تولَّى ينثني معرضــــا
ومرَّ لا يُلْوى و ما ضَرَّ مــــن … أعرض لَوْ سلَّم أو عرّضــــا
وإنما ضاء بليل الصِّبـــــــى … صبحُ مشيب ساءني أن أضــا
لاح ففي عينيَّ نُورُ الهـــــدى … منه وفي قلبي نار الغضـــــى
وابيضّ من فودي به أســـــود … كنت أرى الليل به أبيضـــا

وعنصر التضاد الذي اتكأ عليه الشاعر هنا يجسّد ثنائية الشباب/الشيخوخة أو الماضي/الحاضر، وتبلغ هذه المفارقة مداها حين يعمد الشاعر إلى استخدام التضاد اللوني ممثلا في الأبيض الدال على الشيب والأسود الدال على شعر الشباب الحالك السواد (ليل الصبى/صبح المشيب) وكل هذا يكشف معاناة الذات وانشطارها بين الماضي والحاضر.

---

(1) يوسف، حسني عبد الجليل. الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي. ص 109.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 85.

وتستمر ذات الشاعر في تفجعها بفقد الشباب والصبا اللذين مثلا بالنسبة لها النهار الذي يضيء حياتها فرحا وسرورا ثم حلّ محلهما ليل الشيب الطويل الذي جعل الشاعر يتمنى لو أنه لم يخلق ليشهد هذه الفاجعة: (1)

وقد لاح صبح الشيب وانسلخ الصبى فيا صبحُ ما أحلى ويا ليل ما أسرى
فيا ليت أنّي ما خلِقْت لمطعَمٍ ولم أدْرِ مَا اليسرى هناك وما العسرى

لقد أدركت الشيخوخة إذن الشاعر واكتسحه الشيب فأعرض عن الكلام والنوم والطعام وأصبح يفكر في حسناته وسيئاته: (2)

أيُّ أُنس أو غِذَاء أو سِنه لابن إحدى و ثمانين سنَه
قلَّص الشيب بها ذيل امريء طالما جرَّ صِبَاه رَسنه
تارةً تخطو به سيِّئةٌ تُسخِن العينَ وأُخْرى حسنه

«فكلما امتد الزمن إلى الأمام تراجع الشاعر إلى الوراء كأن هناك تسابقا عكسيا بين الطرفين، فالزيادة تعني النقصان، والتقدم يعني التأخر. إنه الصراع الأزلي بين الإنسان والزمن». (3)

فالزمان هو مشكلة "ابن خفاجة" الكبرى، لقد كانت الأيام تمضي وتفلت منه دون أن يستطيع لها وقفا: (4)

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 164.
(2) نفسه. ص 355.
(3) طحطح، فاطمة. الغربة والحنين في الشعر الأندلسي. ص 211.
(4) ابن خفاجة. الديوان. ص 278.

ألا إنها سنٌّ تزيد فأنقـــــصُ ونفضةُ حُمّى تعتريني فأرقــصُ

وها هي الشيخوخة تدفع الشاعر إلى التأمل والنظر فإذا هو يمسح بدموعه ما جناه فيها: (1)

فها أنا أمحو ما جنيت بعبرتي و أنظر فيما قد عملت أمحّــص
وألمح أعقاب الأمور فأرعوي وتستشرف الدنيا إليَّ فــأحرص

«وهذا الإحساس الحاد بالزمن أدى إلى اختلاط الأمر على الشاعر والتباس الحقيقة بالوهم، فهو لا يصدق أن تمر [السنون]* بسرعة البرق، كأن صورة ذلك الماضي المشرقة لم تكن ذات يوم، كيف مرّت كالحلم؟ كيف بانت غضارة العيش؟ كيف ذهبت أجمل فترة من حياة الشاعر؟» (2). كل هذه الأسئلة يكررها الشاعر ويرددها دون ملل عبر جميع قصائده، يتشوق إلى تلك المرحلة الزاهية من حياته حيث تمتع بالحياة، فيبلغ تحياته إلى ذلك الماضي الجميل ويتمنى عودته، ويشكو الشيب الذي بدأ يغزو رأسه وينقله إلى حياة أخرى مغايرة ليس لديه الاستعداد النفسي لتقبلها وعيشها: (3)

أقلب عينَ الرّأي طورا فأجتلـــــي ويَعمى عليَّ الأمر طوراً فأفحص
ويارُبَّ ذيل للشباب سحبتـــــــه وما كنتُ أدري أنه سيقلـــــــص
و لمحةُ عيش بين كأسٍ رويّـــــة تدار و ظبيٌ باللَّوى يتقنّـــــــص
ألا بان عيش كان يندى غضـــارةً فيا ليت ذاك العيشُ لو كان ينكص

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 278.
* وردت في الأصل السنين والصواب ما أثبتناه.
(2) طحطح، فاطمة. المرجع السابق. ص 211.
(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 278.

و عزّ شباب كان قد هان بُرهة ... ألا إنها الأعلاق تَغْلُو وتَرْخُص
فمن مبلغ تلك الليالي تحيّة ... يَعُمُّ بها طورا وطورا يُخَصِّصُ
على حين لا ذاك الغمام يظلّني ... و لا برد تلك الريح يسري فيخلص
و قد طلعت للشيب بيض كواكب ... أقلب فيها ناظرى أتحرَّص
كأن لم أقبل صفحة الشمس ليلة ... و لم ينتعل لي دونها النجم أخمص
ولا بت مَشْغُوفًا تطير بأضلُعي ... قطاة لها بين الجوانح مَفْحَصُ

إن هذا الخطاب الشعري ينطق بفجيعة الشاعر أمام مأساة الزمن ويتكشف عن مرارة الفقد والحسرة العميقة على ذهاب الشباب الذي راح الشاعر يناجيه في لوعة ويعزي نفسه بذلك الماضي السعيد، وما حواه من قوة ومتعة ولذة.

إن الشباب يتحول إلى قضية وجودية بالنسبة للشاعر فليس هنالك أمرّ ولا أدهى من فقد هذا الشباب: (1)

ألا سرَتِ القبولُ ولو نسيماَ ... وجاذَبني الشَّبابُ ولو قَسيما
و طالَعني الظلامُ به خيالاً ... فأقبلَ ناظري وجْهاً وسيما
تقضَّى غير ليل ما تَقَضَّى ... كأنَّ بمضجعي فيه سليما
أصانِعُ تحته طرْفًا قريحا ... غرارَ النَّوم أو قلبا أليما
كأني ما أَلِفت به شفيعا ... هناك ولا طربت له نديما

إن الشاعر في صراع مع واقع زمني يفضي به إلى الإحساس بالغربة –وإن لم يذكر هذا صراحة- بعد أن أدرك بكثير من الوعي أن الشباب لم يعد ملكه.

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 114.

وإذن فقضية الزمن بالنسبة للشاعر تتحصر في الشباب والصبا والمشيب والكبر، صبا وشباب سرعان ما انقضيا، ومشيب أحال سواد الشباب بياضا. من هنا تتكشف لنا رؤية الشاعر الوجودية للزمان، فهو يقيس هذا الأخير بالمقياس النفسي، فالزمن لا يعود إلى الوراء بل يتجه دائما في اتجاه واحد، والأعوام التي قضاها الشاعر سعيدا بصباه وشبابه مرّت بسرعة بينما زمن الشيخوخة يمتد حتى الموت. والشاعر مذ وخط المشيب شعره لا يفتأ يتحسر على الشباب ويذكر أيامه وينبذ المشيب ويمقته: (1)

أرقتُ على الصِّبى لطلوع نجـــم	أسَمّيه مُسامحة مشيبـــــا
كفاني رُزْءَ نفس أن تبــــدّى	وأعظمُ منه رزءاً أن يغيبـــا
ولولا أن يَشُقَّ على المعالـــي	للاقيت الفتاة به خضيبـــا
فلم أعدم هناك به شفيعـــا	إلى أمل و لم أبرح حبيبـــا
غريبة شيب فود إن تمـــادت	حياتي آل أسوده غريبـــا
شنئت لمجتلاها النور حتـــى	شنئت لمجتلى النور القضيبـا
وعفت كراهة للشيب شيئـــا	يكون له شبيها أو نسيبـــا
وأية شيبة إلاّ نذيـــــر	فهل طرب وقد مثلت خطيبـــا
ونؤت بحملها من عبء خطــب	كأني قد حملت بها عسيبـــا
وملت على الشباب عن التصابـي	وكيف به و قد طلعت رقيبـــا
وقلت الشيب للفتيان عيـــب	كفى الأحداث شيئا أن تشيبـا
فلا تطمح إلى فودى غلامـــا	غريرا واغشني كهلا أريبـــا
فأحسن من حمام الشيب غنّـــى	غراب شبيبة أَلِفَ النّعيبـــا

والفكرة الأساسية التي يتمحور حولها هذا الخطاب الشعري هي التحول، تحول الشاعر من زمن الشباب إلى زمن الشيخوخة وهي الحقيقة المؤلمة التي كاشفت الذات

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 127، 128.

نفسها بها وقد تحولت إلى زمن لا تتقبله، إلى زمن ينذر بالأفول والنهاية القريبة والفناء وهو الإحساس الذي يقود الشاعر إلى الشعور بالمرارة والانطفاء والاغتراب، فالشاعر أصبح يطل على عالم الموت ويرقبه «وهو عالم يكشف عن الخوف والقلق، والخوف والقلق من الموت من العناصر الأساسية في تجربة الإنسان مع الزمن... إن الشعور بالعزلة والاغتراب يعيد الشاعر إلى ذاته ولكن ليس إلى ذاته الساكنة، وإنما إلى الذات الفاعلة في الماضي» (1) كما سنرى لاحقا.

إن كل بيت من الأبيات السابقة يكشف عن مقت المشيب والشوق إلى الشباب وإن كان ذلك لا يظهر جليا للعيان ولكنه مقصود بصفة أو بأخرى في كل معنى وفي كل بيت.

لقد فعل المشيب فعله بالشاعر على مستوى جسده ونفسيته فجعله ينظر نظرة الزاهد المعتبر: (2)

أما وشباب قد ترامت به النَّـــوى فأرسلت في أعقابه نظرةً عبْـــرى
لقد ركبت ظهر السرى بي نومـةٌ فأصبحت في أرض وقد بت في أخرى
فها أنا لا نفس تخفّ بها المنـــى فتلهو ولا سمع تطور به بُشـــرى
أقلِّب جفنًا لا يجفُّ فكلَّمـــــا تأوّهتُ من شَكوى تأمّلت عن شكرى

وترتفع نغمة الفقد –فقد الشباب- عنده: (3)

(1) ربابعة، موسى. قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي. دط. أربد، الأردن: مكتبة الكتاني، دار الكندي للنشر والتوزيع. ص 197.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 148.
(3) نفسه. ص ص 148، 149.

وإني إذا ما شاقني لحمامـــــــــــــة وهَزَّتني لبارقةٍ ذكــــــــــــــــرى
لأجمعُ بين الماء و النار لوعـــــــــةً فمن مقلة رَيًّا ومن كبد حَـــــــــرَّى
وقد خفَّ خطبُ الشيب في جانب الرّدى فصارَت به الصُّغرى التي كانت الكبرى
و للشعر عندى كلّما ندبَ الصبــــــى فأبكي مَحلٌّ ألحق الشِّعر بالشَّعـــــرى
فليت حديثا للحداثة لو جــــــــرى فأسلى وطيْفا للشبيبة لو أســــــرى

وتلعب صورة الحمام والبرق دورا خطيرا في إعلاء صوت الفقد والثكل ويعكس التضاد التعبيري (الماء/النار) (ريّا/حرّى) (الشيب/الشباب) أيضا هذه الثنائية أو المفارقة التي بلغت مداها.

ويجتمع الحنين إلى الوطن بالحنين إلى الشباب في مواقف كثيرة «فتظهر عاطفة الشاعر الحزينة ويرتفع صوته الباكي في تعبير شعري مفعم بخلجات إنسانية وتلتقي عند الشاعر أحاديث غربتين: غربة المكان بغربة الزمان وصيرورة الشباب إلى ذكريات مؤرقة حزينة» (1)، فيقول : (2)

سجعتُ وقد غنّى الحمامُ فرجعـــا وما كنتُ لولا أن تغنى لأسجعـــا
و أندُبَ عهدا بالمشقر سالفـــــا و ظل غمام للصبى قد تقشعـــــا
ولم أدْرِ ما أبكي أرسَم شبيبـــــة عفا أم مصيفا من سليما ومربعــا
وأوجع توديع الأحبة فرقــــــــة شباب على رغم الأحبة وَدّعـــا

و يلتقي الاغتراب الزماني الذي يعانيه الشاعر مع اغتراب مكاني آخر وهنا تتولد في نفسية الشاعر حساسية خاصة تتجاوب مع الأحزان فيثيره نواح الحمام ويبعث

(1) الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. ص 336.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 56.

فيه الحزن، فالحمام هنا «هو رمز لمحتوى شعوري مكبوت» [1] في ذات "ابن خفاجة" يتمثل في ألم الفقد والشجو العميق الذي هاجه الحمام في نفسه، حيث راح يستعيد ذكرياته الدفينة ويخرج ما يكبته من ألم وحسرة باكيا بمرارة على صباه وشبابه معا وأيامه الزاهية التي أفلتت منه بفعل الزمن.

لقد تحول الشباب بالنسبة "لابن خفاجة" إلى رسم أو طلل يمكن أن يبكيه كما بكى الشعراء من قبله على أطلالهم. ومن المحتمل أن الطلل هنا هو رمز للزمن نفسه الذي يتسم رغم ما يشوبه من قسوة الانقضاء بالإجابية والجاذبية، وهو أيضا –الوقوف على الطلل- «وما يمثله من تجربة وجودية أمام الفناء يتمخّض عن شعور بالغربة، غربة الإنسان في مواجهة الزمان والمكان». [2]

ولكن الشاعر لا يستكين ولا يرضخ لمشيئة الزمن، إذ يتصدّى له باستعادة الماضي «وتحويله فنا شعريا يتخطى الزمان ويثبت في وجه التحول» [3]، والشاعر لا سبيل أمامه إلى التراجع على الزمن إلاّ عبر الذكرى «وهي نوع من الإحياء الوجداني للزمن فكأن الماضي وإن تولى فإنه يظل مقيما في النفس، يضيء غياهبها ويدر لها بالألفة والعزاء عبر خرائب الحاضر وأطلاله» [4]. وهكذا «فالفن الكبير يتولد عن حالة من الانفصام بين الإنسان وذاته والعالم، يرتد عليها بالريبة والقنوط ويبدع منها حالة أخرى تتبلج له أضواؤها الخافتة» [5] وهذا ما يكشف عنه الخطاب الشعري الخفاجي، فالذات لا تجد أمامها من سبيل سوى أن تصطدم بهذا الواقع بعد أن فجعت فيه فراحت تبعث الماضي الزاهي عبر آلية الحلم، هذا الحلم الذي يغدو بالنسبة للذات الشاعرة

(1) اليوسف، يوسف. الغزل العذري. ص 49.
(2) يوسف، حسني عبد الجليل. المرجع السابق. ص 128.
(3) عوض، ريتا. بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. ط1. بيروت: دار الآداب، 1992م. ص 249.
(4) الحاوي، إيليا. شفيق المعلوف شاعر عبقر. ط1. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1978م. ص 105.
(5) نفسه. ص 108.

سلاحا لمقاومة الحاضر، لأن العودة إلى الماضي هي بمثابة البديل عن الحاضر المأساوي الذي أدرك "ابن خفاجة" من خلاله أنه لم يعد شابا: [1]

وما كان أشهى ذلك اللّيل مرقـــــدا	**وأندى مُحيًّا ذلك الصبح مَطلعـــا**
وأقصرَ ذاك العهد يوماً وليلـــــة	**وأطيبَ ذاك العيش ظِلاًّ و مكْرَعــا**

***

زمانٌ تَقضّى غير ذكرى معاهــــدٍ	**تسومُ حَصاة القلبَ أن تتصدعـــا**
تحَوَّلت عنه لا اختيارا وربمــــا	**وجعتُ على طول التلدد أخدعـــا**
ومن لي ببرْدِ الريح من أبرق الحمى	**وريَّا الخُزامى من أجارع لعلعـــا**
وقد فات ذاك العهد إلاّ تذكُّـــــرا	**لوَاني على ظَهْر المَطِيِّ توجُّعـــا**
وكنت جليد القلبِ والشّملُ جامِـــعٌ	**فما انفضَّ حتَّى خارَ فارْفضَّ أدمعا**
وبلّت نجادى عَبْرة مُسْتَهلَّـــــة	**أكفكف منها بالبَنَانِ تصنعـــــا**
وإني وعيني بالظَّلام كحيلــــــةٌ	**لآبى لجنبي أن يلائم مضجعـــــا**
وأكبرُ شأْنا أن أرى الصبح أبيضـاً	**بعينِ ترى ربْع الشّبيبة بلقعـــــا**

***

كأني لم أذهب مع اللّهو ليلــــــة	**ولم أتعاط البالي المشعشعــــــا**
و لم أتخايل بينَ ظلٍّ لسرحــــــةٍ	**وسجع لغرِّيد وماءٍ بأجْرَعــــــا**
ولم أرم آمالي بأزرقَ صائـــــــب	**وأبيضَ بَسَّام و أسمر أصلعــــا**
و أبلق خَوَّار العِنَان مُطهّـــــــم	**طويل الشّوى و الشأوِ أقود أتلعــا**

إن الشاعر يعمد دائما إلى المقابلة بين الماضي والحاضر، بين الشباب والمشيب ليكشف عن المفارقة ويعمق التجربة، وينمي دلالة الاغتراب الزماني والتوتر والصراع الذي تعيشه ذاته بين الماضي والحاضر، فالشاعر في هذا الخطاب الشعري بالذات

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 56، 57.

يعمد إلى وضع الحاضر مقابل الماضي وإن كان يتحدث عن الحاضر من خلال الماضي. إنه يمزج الزمنيين مزجا عجيبا فنراه في بداية الخطاب يتحدّث عن الحاضر وكيف هاج الحمام في نفسه ذكرى الزمن الماضي وكيف أنه يبكي ضياع الشباب ثم يسترجع الماضي ويصف أيامه ولياليه بالقصر ثم يعود إلى الحاضر المؤسي فيعي أن الزمن الماضي قد انقضى ولم يترك في القلب سوى الحسرة ثم يعاود في آخر المطاف الرجوع إلى الماضي فيسترجع ليالي اللهو والأنس، ولذة التمتع بالطبيعة وقوة الشباب، وهذه الأخيرة يسترجعها بذكرى ممارسته للفروسية ووصف فرسه القوي.

وهكذا نلاحظ أن الزمن ينكسر في ذهن الشاعر لأنه يتعامل مع واقع قد مضى وهو يعيش لحظة الحاضر، وعملية انكسار الزمن هنا متعلقة بعملية الاسترجاع أو الذكرى والحلم وهي التي تقف وراء هذا الدمج العجيب للزمنين معا في حديث واحد، غير أن هذه المقارنة بين الماضي والحاضر تفضي بالشاعر إلى اختيار الزمن الماضي ومعايشته لأن «طبيعة الموقف الذّاتي المفعم بشهوة الحياة، يفرض على الشاعر الهرب من فعل الزمن التدميري إلى عالم الذكريات أو عالم الحلم وما يحمل بين طياته من فرح ولذة، ويكون هذا الهرب عادة من الكبر والعجز والضعف. إنه الهرب من اليأس والموت إلى الحيوية والانطلاق». (1)

وإذا كانت هذه المقابلة أو المقارنة بين الماضي والحاضر، تبرز معاناة ابن خفاجة التي تكمن في صراعه مع الزمن، بين الرغبة في أن يعود شابا يتمتع بالقوة والانطلاق، وعجزه عن تحقيق ذلك وبالتالي تتعقد حالته النفسية، فإنها –أي المقابلة- تؤكد دائما انتصار الزمن الماضي وسيطرته سيطرة كلية على مخيلة الشاعر ونفسيته وهذا ما تكشف عنه عدة مؤشرات لغوية كصيغ التفضيل: (أشهى، أندى، أقصر، أطيب) وأفعال المضارع المجزوم الدالة على الماضي مثل: لم أذهب، لم أتعاط، لم

(1) السد، نور الدين. الشعرية العربية دراسة في تطور القصيدة العربية حتى العصر العباسي. الجزائر، بن عكنون: ديوان المطبوعات الجامعية، 1995م. ص 320.

أتخايل، لم أرم وكلها تدل على نزوع الذات نحو ذلك الماضي وشعورها بنوع من الاستقرار النفسي في ظل هذا الحلم الشبابي إن صح التعبير.

وهكذا يقدم هذا النص الشعري وغيره الكثير، صورة حقيقية للتعارض بين الماضي والحاضر، بين الشباب والشيب، بين القوة والضعف وبين الحركة والسكون. وهو تعارض يكشف عن موقف "ابن خفاجة" من الزمن، هذا الزمن الداخلي الذي يحمل معه الشاعر إلى الوراء دائما، ولا تفسير لهذا التقابل بين الزمنين المتضادين سوى تعلق الشاعر بماضيه «وهذا التشبث بالشباب، يعكس صورة التمسك بالحياة، فالحياة ليست مجرّد أيام تتوالى وسنين تنقضى، وإنما هي قدرة وممارسة وشروع ومحاولة لتحقيق ذلك الشروع وكأن على الإنسان أن يتحقق من أنه يعيش إذا كان قادرا على الفعل ولهذا كان جانب كبير من الشيوخ والعجزة لا يحيون الحياة الحقة أو الحياة التي يجب أن تكون» [(1)]. كما أن التشبث بالماضي الزاهر كما يصفه يوسف اليوسف «هو طموح لإعادة إثباته من جديد، وبالتالي فهو نفي للانحدار أو التساقط القائم شريطة أن يفهم الإثبات على أنه توكيد أو طموح لتحقيق ماهية الازهرار المنطفيء لا استعادة هذا الازهرار بنسيجه بلحمه ودمه، الذي كان عليه تماما أي باستعادة مضمونه الجوهري» [(2)] وهذا ما يعكسه الخطاب الشعري حين يصوّر الفعل والممارسة في الزمن الماضي من خلال الأفعال المضارعة المنفية للدلالة على الزمن الماضي (لم أذهب، لم أتعاط، لم أتخايل، لم أرم...إلخ). «وهكذا تجيء نسبة الفعل الماضي أعلى من نسبة غيره، وهذا -بلا شك- دليل على إحساس الشاعر بالزمن الماضي أكثر من غيره، وهذا الإحساس يعد المنطلق المحوري للخطاب الشعري ومن ثمّ لا يكون الآن الحاضر سوى ظاهرة الماضي، وعلى هذا المنوال في علم النفس البرغسوني يفسح الزمان

(1) يوسف، حسني عبد الجليل. المرجع السابق. ص 111.

(2) اليوسف، يوسف. مقالات في الشعر الجاهلي. دط. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975م. ص 121.

الممتلئ العميق المتواصل الفني» [1]. يضاف إلى ذلك أن أفعال الممارسة والفعل التي طغت على خطاب الشاعر، تمثل الحركة والحيوية في مقابل السكونية والعجز اللذين يطبعان حياة الشاعر في الحاضر.

وهكذا يمكن القول أن الماضي عند "ابن خفاجة" هو الوجود الحقيقي، لذا فهو لا يمل من استرجاعه لأنه يسعده ويحقق له اللذة، بينما الحاضر الممثل في الشيخوخة هو الألم والحزن والغربة وكل ما يشعره بالانطفاء. وهذا الحضور المكثف للماضي في مقابل الحاضر هو أهم ما يميز الخطاب الخفاجي في الغربة والحنين إلى الزمان الماضي يضاف إلى ذلك أن هذه الإشكالية تلح على الشاعر بصفة كبيرة وتتصل بمعظم الأغراض الشعرية التي نظم فيها "ابن خفاجة"، تتصل بالغزل، بالمدح، بالرثاء، بوصف مظاهر الكون والطبيعة كما سنرى.

2-الــذات والآخريـــن :

سنحاول من خلال هذا العنصر أن نكشف عن ارتباط مختلف الأغراض الشعرية بتجربة الشاعر في مواجهة الزمن، زمن التحول من الشباب إلى الشيخوخة، زمن الضعف والعجز والشيخوخة وذلك من خلال استجلاء رؤية الذات الخفاجية نفسها في علاقتها مع الآخر وموقفها من الزمن.

أ-الشـاعر والمـرأة :

(1) باشلار، غاستون. جدلية الزمن. ترجمة خليل أحمد خليل. دط. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ص 14.

إذا كانت حياة الشباب تقترن باللّهو والعشق فإن المرء يجد نفسه في المشيب أمام صدود النساء «فالمرأة ليست مجرّد شريكة للرجل في حياته، وإنما هي رمز للحياة نفسها، بمعنى أدق يرتبط إقبالها بإقبال الحياة» [1]. وهي أيضا رمز لتفتح هذه الحياة وتدفق حيوية الشباب والذي لا ريب فيه «أن إحساس الشاعر بعجزه وانصراف الناس، والمرأة بخاصة عنه وعدم إقبالها عليه، جعله يعيش مغتربا عن ذاته وعن المجتمع، حيث أصبح يشعر أنه وحيد منقطع عن الناس عاجز عن تحقيق نفسه». [2]

لقد كانت المرأة من جملة متاع الحياة الماضية التي حنّ إليها "ابن خفاجة" وقد عرفنا أنه لم يتزوج قط وكان هذا الأمر كما قال د.إحسان عباس «ذا دلالة بعيدة في موقفه النفسي» [3]. وتظهر هذه الحقيقة في تلك القصيدة التي تغزل فيها بفتاة في الرابعة عشر من عمرها تسمّى "عفيراء"، وفيها يتحسّر على أنه ابن إحدى وخمسين سنة حيث أن فارق السن بينه وبينها كبير وشاسع.

ويفتتح الشاعر خطابه الغزلي بمقدمة هي أشبه بالمقدمة الطللية حيث يخاطب من خلالها "عفيراء" ويقرئها السلام، ويتمنى وصالها، ويستفسر عن نضج أنوثتها، فيقول: [4]

أرقت لذكرى منزل شطَّ نـــــازح ... كلِفْتُ بأنفاس الشَّمال له شمّـــــا

فقلتُ لبرق يصدعُ الليل لامـــــح ... ألا حيّ عنِي ذلك الرَّبع و الرَّسمــا

وأبلغ قطين الدار أنّي أحبُّهـــــم ... على النأي حبّا لو حزون به حمّا

(1) يوسف، حسني عبد الجليل. المرجع السابق. ص 115.

(2) نفسه. ص 118.

(3) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين). ص 164.

(4) ابن خفاجة. الديوان. ص 81.

وأقرئ عفيراء السلام وقل لهـــــا ألا هل أرى ذاك السهى قمرا تمَّـــا
و هل يتثنى ذلك الغصن نَضـــــرةً بجزعي وهل أَلْوى معاطفه ضَمَّـــا
ومن لي بذاك الخشف من مُتقنّصٍ فآكله عضًّا وأشربه لثمــــــــــا

إن الشاعر يرفض استمرار حقيقة مرور الزمان وأفول الشباب وتراجع الحيوية فالقصيدة مشحونة بالانفعال مزدحمة بصيغ التمني والاستفهام والنداء: "ألا هل؟"، "هل"، "من لي؟"، "فياليت"، "يا ليتني"...إخ. وكلها استفهامات ونداءات يراد بها التمني، تمنيات اليائس الذي تتأجج في صدره رغبة عارمة في الرجوع إلى زمن الفتوة والفحولة الجنسية: "آكله عضا"، "أشربه لثما"، "ألوي معاطفه"، "هل يتثنى ذلك الغصن نضرة بجزعي". وكل هذه التعابير تفصح عن تلك الرغبة المستحيلة وتلك الحسرة المريرة على زمن الشباب.

ويبرز التصور النفسي للزمان –عند الشاعر- على أوضح ما يكون عندما يعمد الشاعر إلى معاودة تصور الوقائع وخاصة الجنسية منها بكل أشكالها «فكأنه من ثم يحي لمحة من الماضي أو لحظة من لحظاته» [1] لأن استعادة لحظات الحيوية المنطلقة وتجسيد لذاتها شعرا يمثلان فعل التجاوز الذي يتخطى به الشاعر مأساة انحسار الحيوية وسيطرة العجز. وتتمثل هذه اللحظات كما سبق ذكره في أفعال اللذة وممارسة الجنس وكلها تجعل من المرأة في نظر الشاعر، الحياة التي يواجه بها الموت، والقوة التي يواجه بها الضعف والعجز.

---

(1) حجازي، محمد عبد الواحد. الأطلال في الشعر العربي. ط1. الإسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر، 2001م. ص 14.

غير أن الشاعر سرعان ما يستيقظ من حلمه ليدرك الحقيقة المرة، حقيقة أن الصبا والشباب قد ولّيا وأنه أصبح في سن الواحدة والخمسين بينما الفتاة في سن الرابعة عشر: [1]

ودون الصِّبى إحدى وخمسون حِجَّةً ... كأني وقد ولَّت أُريتُ بها حلمـــا
فياليت طيرَ السعد يَسْنَح بالمنـــى ... فأحظى بها سَهْمًا وأبْأى بها قِسْمَا
وياليتني كُنت ابن عَشْرٍ وأربـــع ... فلم أَدْعُها بنتا ولم تدعني عَمَّــا

وعندما يعود الشاعر إلى استعادة صورة من صور القوة والفعل في الزمن الماضي ثم يعود إلى أن يبطل فاعليتها في الزمن الحاضر فإنه بذلك يعيش إحساسا عميقا بالغربة النفسية والزمانية، فالشيخوخة قادرة على أن تجعل الإنسان يشعر بمرارة الغربة وهي غربة ناتجة عن العجز والشعور باللاجدوى.

ومن غزله أيضا هذه القصيدة الطويلة التي نجتزئ منها هذه الأبيات يخاطب فيها البرق ويتغزل: [2]

لكَ اللهُ من برق تراءى فسلَّمـــا ... وصافحَ رسمًا بالعُذَيْب ومعلمـا
إذا ما تجاذبنا الحديث على السُّرى ... بكيتُ على حكم الهوى و تبسَّما
ولم أعتنق برق الغمامِ وإنّمـــا ... وضعت على قلبي يدَيّ تألُّمـــا

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 81.

(2) نفسه. ص 236.

إن البرق المتبسم –هنا- لا يشارك الشاعر في مخاوفه وآلام حبه، ولكن عناصر أخرى من الطبيعة تتجاوب معه مثل الحمام وسرحة الوادي التي هزها الشوق مثلما هزه: (1)

وما شاقني إلاّ حفيف أراكـــــة　　　وسجع حمام بالغميم ترنمـــــا
وسرحة واد هزها الشوق لا الصبا　　　وقد سجع العصفور فجرا فهينما
أطفت بها أشكو إليها وتشتكــــي　　　وقد ترجم المكّاء عنها فأفهمــا
تحن ودمع العين يسجم والنّــــدى　　　وقرَّ بعيني أن تحنّ ويسجمـــا
وحسبك من صبٍّ بكى وحمامـــة　　　فلم تَدْرحقا أيّما الصبّ منهمـا

إن الاندماج بين الشاعر والطبيعة يبلغ مداه، فهو يطوف بسرحة الوادي يبثها شكواه وتبثه شكواها، يحن ويذرف الدمع وتحن هي الأخرى وتذرف الدمع كما يتجاوب الحمام أيضا مع الشاعر فيبكي مثلما بكى الشاعر العاشق. وفي غمار هذا الجو الغزلي تقفز صورة الزمن الحاضر المؤلم إلى ذهن الشاعر فيصحو على واقع مرير يتمثل في هذه المعادلة: الشاعر + الظلماء + العيس = الصحبة.

فيتقاسم –بذلك- الشاعر غربة الشيخوخة مع الليل والعيس: (2)

فها أنا والظلماءُ والعيسُ صحبــةٌ　　　ترامى بِنا أيدي النَّوى كلَّ مُرتمى
أراعي نجوم الليل حبًّا لبــــــدره　　　و لست كما ظنَّ الخليُّ مُنجِّمـــا

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 236.

(2) نفسه. ص 237.

إن الشاعر يفزع لشيخوخته وكبره لأنه يدرك ما ينجرُّ عن هذا التحول الطبيعي وهو صدود المرأة عنه وتجهمها في وجهه فيزداد كرهه لهذا الواقع، واقع الشيب ويزداد ألمه وتتعالى آهاته: [1]

وما راعني إلاّ تبسُّم شيبــــــــــة نكرت لها وجه الفتاة تجَهُّمـــــــــا
فعفت غرابا يصدع الشمل أبقعـــا وكان على عهد الشبيبة أسحمـــا
فآه طويلا ثم آه لكبـــــــــــرة بكيت على فقد الشباب بها دمـــا
وقد صدئت مرآة طرفي ومسمعــي فما أجد الأشياء كالعهد فيهمـــــا
وهل ثقة في الدهر يحفظ خلَّـــــة إذا غدرا بي صاحبان هماهمـــــا
كأن لم يشقني مبسم الصبح باللّوى ولم أرتشف من سدفة دونه لمــى
ولم أطرق الحسناءَ تهتز خُوطـــةً وتسحب من فضلِ الضفيرةِ أَرْقمـــا
ولا سرت عنها أرقب الصبح أشهبا وقد جئت شوقا أركب الليل أدهمـــا
ولا جاذبتني الريحُ فضل ذؤابــــة لبست بها ثوب الشبيبة مُعْلمـــا

وتكرار الشاعر لصيغة "كأن لم" أو "لم" المقترنة بالفعل الماضي مثل: "كأن لم يشقني"، "لم أرتشف"، "لم أطرق"...إلخ دليل على إحساسه الحاد بالغربة ومرارة الفقد، فقد أيام النعيم وأيام الشباب.

وهكذا يكشف الخطاب الغزلي الحنيني –إن صحّ التعبير- عند "ابن خفاجة" عن رؤيته لمأساة مرور الزمن، ويعبر عن مواجهته باستعادة الفعل الإنساني المتحدّى للشيخوخة ممثلا في الأفعال الدالة على الجنس، والجنس الدال على اللذة هذه الأخيرة التي يشهرها الشاعر كسلاح في وجه الزمن.

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 237.

ب- الشاعر والممدوح :

عرفنا سابقا أن "ابن خفاجة" لم يكن شاعرا مدّاحا، إذ لم يتعرض لملوك الطوائف بوقته على أنه نشأ في أيامهم ونظر إلى تهافتهم في الأدب وازدحامهم وهذا ما سمح له أن يحتفظ بحريته، فلم يضطر إلى ملازمة رجال السلطة ولم يعرف حياة البلاط وذلك حتى وقت دخول المرابطين إلى الأندلس حيث انبرى ابن خفاجة لمدح بعض أمرائهم.

غير أن قصائده المدحية سرعان ما تتحول إلى قصائد غربة وحنين وكثير ما تتردد فيها الشكوى والحسرة واجترار آلام الحاضر بتذكر آمال الماضي، على الرغم من أن موضوع القصيدة هو المدح، من ذلك قصيدته التي مدح بها الفقيه الأجل والوزير الأعلى "أبا العلاء بن زهر" أين تمتزج في مقدمتها مقدمة الرحلة مع مقدمة الشيب والشباب، حيث اتخذ الحنين إلى ماضي الصبا والشباب مدخلا طويلا على الرغم من أن الخطاب الشعري –هنا- هو خطاب مدحي: [(1)]

شأوتُ مطايا الصِّبى مطلبـا — وطُلْتُ ثنايا العُلى مرقبـا
وأقبلتُ صدر الدّجى عَزْمـه — توطّئ ظهر السُّرى مركبـا
فَجُبت إلى سدفة سدفـةً — وخضت إلى سبسب سبسبـا
وقلت وقد شاقني ملتقـى — شميم العرارِ وبرْدِ الصبـا
خليليَّ من حِمْيَر حدّثـا — أخا شيبة عن ليالي الصِّبـى
وما غام ما غام حتى انجلـى — فأضحى ولا انقاد حتى أبـى
وحنّ هديل على بانـةٍ — تَصَدَّى خطيبا بها أخطبـا
فأذكرنا ليلة باللِّـوى — وعهداً لعصر الصبى أطربـا
وماء بوادي الغضى سلسـلا — ومرتبعا بالحمى معشبـا

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 116.

ليالي عهدي بنا فتيـــــــــــة وعهدي بأحبابنا ربربـــــــــــا

لقد انطلقت أشواق الشاعر وذكرياته فراح يتذكر تلك الأماكن البدوية حيث خاض القفار تلو القفار في ليل السّرى واستوقف الخليلين –على عادة الجاهليين- ليسألهما فيحدثانه عن ماضي الصبا والشباب المنقضي، وحنّ إليهما كما حنّ الهديل على بانة فذكّره بليلة اللّوى وهنا تبدأ رحلة الشاعر عبر الذكرى والحلم باتجاه الماضي حيث «يفكك صورة الحاضر إلى أجزائها الصغرى ليعيد تشكيلها وفق هواه فينشر عليها ألوان الماضي وعبقه» (1). وهكذا فالخط الذي ينتظم صورة الحلم يبدأ بإلغاء الزمان الحاضر وتحدّي الكبر ثم الاسترسال في الحلم: (2)

وما كان أعطر تلك الصِّبـــــــا وأندى معاطف تلك الرّبــــى
وأطيب ذاك الجنى روضــــــــة ومصَّة ذاك اللَّمى مشربــــا
فحَرَّك من ساكن كــامـــــــــن تعاطى حديث يحلُّ الحُبـــى
و لم يكُ يعرفني أمْـــــــــــردًا طريراً وينكرني أشيبَــــــا

وتلعب صيغ أفعل التفضيل: أعطر، أندى، أطيب. دورا نشطا في الكشف عن فاعلية الزمن الماضي ونزوع الذات نحوه، فهذا الماضي تبعث فيه الحيوية والديمومة فلا نحس بانفصال الأزمنة عن بعضها لمجرد اعتبار الاستذكار الحلمي –إن صح التعبير- خاصا بما سبق من الزمن، غير أن الاستحضار لصور الماضي وإصرار الشاعر على استعادتها ما هو إلاّ إحساس عميق بالقلق الناتج عن عبثية مثل تلك الصور في مواجهة الزمن الحاضر «فمعاودة عيش الزمان الغابر معناه تعلمنا

---

(1) الصائغ، عبد الإله. الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية. ط1. الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997م. ص 33.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 117.

الموت»[1]، والشاعر تعاوده الصحوة من الحلم فتحيله إلى الحسرة والألم على ذلك الماضي الزاهر فيندبه بألم عميق: [2]

فكدت ودون الصّبى شيبـــــة	**أجيء هناك بما أذهبــــــــا**
وقلتُ وحُبُّ الدُّمى ذَنْبُـــــــه	**ألا غفر الله ما أذنبــــــــا**
وصَعَّدْتُ عن حبه زفــــــرة	**يكاد لها الصَّدر أن يُلْهِبـــا**
وأَعْرَب عن لوعة مدمـــــعٌ	**إذا لَجْلَجَتْ لوعةٌ أعربــــا**
وردعُ أصيل لوى معطفـــــي	**ففَضَّضْت بالدَّمع ما ذهّبــا**
وشعشعت منه بظهر النَّقَــى	**شرابا أُرَقْرِقُه أصهبــــــا**
وأعولْت أندب عصرًا خــــلا	**وقصر ابن ستين أن يندبــا**
وشبَّبْتُ أَطْرَب لاعن هــوى	**وهل يطرب المرء إن شبَّبا**

وهكذا تغدو كل لحظة من حاضر الشاعر موضوعا للحسرة والتأسف «إذ بين الماضي الحي والمستقبل تنتشر منطقة من حياة ميتة فلا يكون الأسف والشعور بالحسرة شديدين في أي مكان آخر مثلما يكون حالهما هنا» [3]. وعلى هذا الحال يزداد إحساس الشاعر بالزمن في حالات القلق وتذكر الموت «فتارة يبدو زمن الأنا يمشي بسرعة أكبر من سرعة زمن العالم، الأمر الذي يجعلنا نشعر بأن الزمن يمر بسرعة وأن الحياة تضحك لنا وأننا نشعر بالغبطة وتارة تنعكس الآية، فيبدو زمن الأنا متأخرا عن زمن العالم عندئذ يتأبد الزمن ويتخلد». [4]

(1) باشلار، غاستون. جدلية الزمن. ص 47.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 117.
(3) باشلار، غاستون. جدلية الزمن. ص 48.
(4) نفسه. ص ص 114، 115.

وبهذا تتجسد المقابلة الزمنية بين ماضي الشاعر وحاضره، فيستحيل هذا الأخير إلى قلب يتمزق بين الحلم واليقظة، بين المثال والواقع، بين الأمس واليوم. وتستمر هذه المقابلة على هذا النحو إلى أن يصل الشاعر إلى مدح "ابن زهر" في بضعة أبيات فقط(1). وليس من المرجح هنا أن يكون الشاعر قد جاء بهذه المقدمة التي تعد نموذجا للقصيدة الحنينية لمجرد استعطاف الممدوح وحسب، بل لأن التجربة تستغرقه فيخضع لها بقية الأغراض ومنها المديح.

وفي خطاب مدحي آخر (2)، نجده يفتتحه بمزيج من المديح والشكوى ولكنه يدرج دائما ثنائية الشباب والمشيب فيه، فيشكو حاله وقد استبد به الكبر وأحاله إلى حالة من القلق، ينظر النهاية ويرقبها في كل وقت: (3)

بمثل علاك من ملك حسيب عدلت إلى المديح عن النَّسيب

ويستمر الشاعر في المديح ضمن مقطع طويل إلى أن يصل إلى مقطع آخر يشيع فيه قضيته الأولى والأخيرة وهي الزمن بين الماضي والحاضر فيقول: (4)

وإنّي والنسيم يهب لدنـــــــا لمشتمل على نفس مذيــــب
لحادثة تصدّع من صفاتــــــي ولاء أو تكدّر من قليبــــي
فها أنا ألحظ الأيام شــــزرا و أرميها بطرف المستريـب
وأشكو لو شكوت إلى مصيــخ ليالي لا توفر من مشيبــي
تمشّى تارة مشي السبنتــــى و آونة تدب دبيب ذيــــب

(1) أنظر بقية الأبيات الخاصة بالمدح في الديوان. ص ص 117، 118، 119.
(2) قال هذه القصيدة لما ولّي الأمير أبو الطاهر تميم على مرسية.
(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 91.
(4) نفسه. ص ص 93، 94.

وكنت متى استربت من الليالـــي فزعت إلى ثبير أو عسيـــب

إلى جبل أصدُّ به العـــــــوادي و أقتاد المنى قود الجنيـــب

أظل به أنادي من بعيــــــــــد و ألتمس المطالب من قريب

إن قلق الموت يستبّد بالشاعر، هذا الأخير الذي تحول إلى إنسان ناقم على الأيام يملؤه الشك مما تخفيه له، فترتفع نغمة الشكوى من الليالي التي تمر تارة بسرعة وتارة أخرى ببطء، وهنا يبرز إحساس الشاعر بالزمن، زمن الشيخوخة، زمن الوعي باللحظة، فالمقياس الشعوري هنا «يختلف في صميمه عن المقياس الزماني، حيث أن الثاني يعتمد في القياس على الأشهر والأسابيع والأيام والساعات، لأن الفترات الزمنية الموضوعية قد تنكمش في شعوري أحيانا أو تتمدد وتبدو طويلة وذلك تبعا لمحتويات الشعور ولكثافتها أو تخلخلها أو بعبارة أخرى على مجرى الشعور وسرعة هذا المجرى» [(1)]، أما الزمن النفساني أو مجرى الشعور «فإنه لا يخضع للمعالجة الكمية وشعورنا بمرور الزمن هو في الواقع شعور بتواصل حياتنا النفسية أو شعورنا بالزمان الحي...» [(2)] وهذا الزمان النفساني الذي نحياه بشعورنا به يطلق عليه اسم الديمومة «وهي سرعة اطراد الحالات الشعورية، أو هي النظام الإيقاعي الذي يعطي شكلا ذاتيا خاصا لتتالي الحالات الشعورية» [(3)]. وهذا ما يلاحظ بالنسبة "لابن خفاجة" فاللّيالي على طولها الذي يؤرق الشاعر تمر بسرعة لتزيد من عمره ومن تقدمه نحو النهاية التي يفزع منها الشاعر كلما تذكرها ورآها تقترب، أما زمن السرور والشباب فدائما قصير في نظر الشاعر بالقياس إلى زمن العذاب الذي هو زمن الشيخوخة، وهكذا فالزمن يكتسب مفهُومه في خطاب "ابن خفاجة" بمنظور التجربة النفسية للشاعر وليس بمنظور الواقع الخارجي. وتحتشد دوال الفقد والشكوى والخوف في هذا الخطاب مثل

---

(1) مراد، يوسف. المرجع السابق. ص 253.

(2) نفسه. ص ن.

(3) نفسه. ص 254.

مفردات: أشكو، شكوت، فزعت، أنادي، ...إلخ وكلها مفردات تبرز معاناة الشاعر وعذابه.

وفي خطاب مدحي آخر [1]، يسلك الشاعر المسلك نفسه، حيث يتخذ من مقدمة القصيدة واسطة لندب الشباب وبكائه والتحسر عليه والشكوى من المشيب ليصل إلى المدح: [2]

ألا ليت أنفاس الرّياح النواسم	**يحيين عنّي الواضحات المباسم**
ويرمين أكناف العقيق بنظرة	**تردّد في تلك الربّى والمعالم**
ويلثمن ما بين الكثيب إلى الحِمى	**مواطئ أخفاف المطيِّ الرواسم**
فما أَنْسَهُ لا أَنْسَ يومًا بذى النَّقى	**أَطَلْنَا به للوجد عضّ الأباهم**
وقفنا به نشكو وقد لوت النّوى	**معاطفنا لَيَّ الغصون النواعم**
فمن مبلغ عني الشبيبة أنّني	**لويت عناني عن طريق الجرائم**
وملت بطرفي عن فتاةٍ وقهوةٍ	**و عطّلْت سمعي من ملام اللّوائم**
فهل ساء دعدا أن كبرنا عن الصِّبى	**و لثنا على الأحلام بيض العمائم**
صحونا وقد أصحت هناك سماؤنا	**و كُنَّا نَشاوى تحت ظلِّ الغمائم**
فما راعني إلاّ وميض لِشَيْبَةٍ	**توقّدُ في قطع من الليل فاحم**
ولا هالني إلاّ نذير برحلة	**مسحت له من روعة جفن نائم**
تولّى الصِّبى إلاّ ادّكارَ معاهِدِ	**له لذعةٌ بين الحشى والحيازم**
أطلت له رجع الحنين و ربّما	**بكيت على عهد مضى متقادم**

---

(1) لم يذكر الشاعر في ديوانه اسم الممدوح الذي توجه إليه بهذه القصيدة.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 258، 259.

وهكذا لا يملّ الشاعر من الشكوى والتحسر والبكاء على الماضي هذا الماضي الذي لا يمكن أن ينسى عند هذا الشاعر، فهو مصدر ذكرياته، مصدر سعادته وألمه في الوقت نفسه.

ج- الشاعر والخلاّن:

مثلما أدمج الشاعر حنينه إلى ماضيه أو شبابه في قصيدة الغزل وقصيدة المدح، نراه يدمجها أيضا في قصائد الرثاء التي رثى فيها خلاّنه وأصدقاءه ويقابل فيها دائما بين الماضي والحاضر، وبذلك تختلط الأغراض وتتوحد الرؤى ويسيطر الحنين على القصائد ويستولي عليها. لقد رثى الشاعر إخوانه وخلاّنه ورثى نفسه من خلالهم، فقد تلاحقوا في أقصر مدّة من الزمان وتركوه وحيدا يعاني مرارة الوحدة والشيخوخة: (1)

أفي كل يوم رجفة لِمُلِمَّــة   بفقد خليل يملأ العين مؤنـس
أبيتُ له تندى جُفوني لوعــةً   كما دمعت تحت الحيا عَيْنُ نَرجِس
وحسبي إذا ما أوحشتني كربــة   بمونس يعقوب ومنقذ يونـس

لقد خلّف رحيل الأقران والخلان لوعة وغربة شديدتين في نفس الشاعر، فهو إذ يرثي خلاّنه إنما يرثي نفسه وشبابه كما في هذه القصيدة التي رثى فيها صديق شبابه الوزير "أبا محمد عبد الله بن ربيعة" والتي مطلعها: (2)

في كل نادمنكَ روضَ ثنـــاء   وبكل خدٍّ فيك جدول مـــاء
ولكل شخص هِزَّةُ الغصن النَّــدِي   تحت البكاء ورِنَّة المكـــاء

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 183.

(2) نفسه. ص 178.

يا مطلعَ الأنوارِ إن بمقلتـــــــــي أسفا عليك لَمَطْلَعَ الأَنـــــــواء
وكفى أسى ألاّ سفير بيننـــــــــا يمشي وألا موعد للقـــــــاء

فالشاعر إذ يبدأ الخطاب بهذه الأبيات التي يتأسف فيها على رحيل صديقه، سرعان ما يلتفت إلى نفسه فيبكيها ويلوم زمانه الذي جرّده شبابه ولم يترك له سوى الحزن والبكاء على الشباب والأصحاب معا: (1)

فيم التجمل في زمان بزّنـــــــــي ثوب الشباب وحلية النبـــلاء
فَعَريت إلاّ من قناع كآبــــــــــة وعَطِلْت إلاّ من حُلِيٍّ بكـــــــاء
فإذا مررت بمعهد لشبيبــــــــــة أو رسم دار للصديق خـــــلاء
جالت بطرفي للصبابة عَبْـــــــرَةٌ كالغيم رقّ فجال دون سمـــــاء
ورفعت كفي بين طرف خاشـــــع تندى مآقيه وبين دعــــــــاء
وبسطت في الغبراءِ خَدِّي ذَلَّـــــةً أستنزل الرُّحمى من الخضـــراء
متململا ألما بمصرع سيِّـــــــــدِ قد كان سابق حلبة النجبـــــاء

وفي قصيدة أخرى وجهها ابن خفاجة إلى "أبي العلاء بن زهر" نراه يرثي جملة من أصدقائه، فيقول: (2)

كفاني شكوى أن أرى المجد شاكيا وحسب الرّزايا أن تراني باكيا
أداري فؤادا يصدع الصدر زفــــرة ورجع رنين يجلب الدمع ساجيـــــا
و كيف أواري مِنْ أُوَارٍ وَجَدْتُنُـــــي له صادرا عن منهل الماء صاديـــا
وها أنا تلقاني الليالي بملئهـــــــا خطوبا وألقى بالعويل اللياليـــــا
ويطوى علَى وَخْزِ الأشافي جوانحي توالِي رزايا لا ترى الدمع شافيـــا

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص ص178، 179.
(2) نفسه. ص 198.

ضمانٌ عليها أن ترى القلب خافقــا طوال الليالي أو ترى الطرف داميا

إن انقطاع الشاعر عن أقرانه الذين تخطفهم الموت يزيد من غربته النفسية والزمانية، وإحساسه ببطء حركة الزمن في الليل أو ليل الأسى الطويل بالمقياس النفسي والرؤية الداخلية وليس بمقياس الزمن الموضوعي وهذا الإحساس «يضاعف من عذاب الفراق وعذاب الأرق لأن الفراق والأرق يندفعان ببعضهما داخل الشاعر فيرى الليل طويلا لا آخر له»[1] ويبكي الشاعر في هذه الليالي على نفسه وعلى أقرانه، إن كان البكاء يشفي. ويواصل الشاعر ندبه لريعان الشباب ومعاهد الخلان والأصدقاء باكيا على ماضيه السعيد معهم وعاتبا على الدهر: [2]

ألا إن دهرا قد تقاضى شبيبتـــــي وصحبي لدهر قد تقاضى المرازيا
وقد كنت أهدي المدح والدار غربة فكيف بإهدائي إليه المراثيـــــا
أ اخواننا بالعُدْوتين صممتـــــــم بحكم الرَّدى عن أن تجيبوا مناديا
فقيدت من شجوى وأطلقت عبرتي وخَفَّضَت من صوتي هنالك شاكيا
وأكبرت خطبا أن أرى الصَّبر بائنا وراء ظلام الليل والنجم ثاويــــا
وأن عطل النّادى به من حُلاكُـــم وكان على عهد التفاوض حاليــا
و ما كان أحلى مقتضى ذلك الجنى و أحسن هاتيك المرامي مراميــا
وأندى محيّا ذلك العصر مطلعـــا و أكرم نادى ذلك الصَّحب ناديــا

ويلاحظ هنا إكثار الشاعر من تكرارية أفعل التفضيل في وصفه للزمان الماضي مثل: أحلى، أحسن، أندى، أكرم وكلها تفصح عن تعلقه بهذا الماضي ومحاولة معايشته من جديد، وإن دلّ هذا الأمر على شيء، فإنما يدل على أن الحاضر بالنسبة لابن خفاجة «لا يشكل استمرارا للماضي بل يحدث القطيعة معه ومن ثم فالماضي بالنسبة له

(1) حيدة، عبد الحميد. المرجع السابق. ص 54.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 198، 199.

هو الوجود الحقيقي، والامتلاء وتحقيق الذات، والحاضر عجز وفراغ مخيف» [1]، ويعبر عن ذلك فيقول: [2]

زمان تولّى بالمحاسن عاطـــــر   تكاد لياليه تسيل غواليـــــــا
تقضى وأبقى بين جنبي لوعــــة   أناجي لها أخرى الليالي بواكيا

ويصر الشاعر دائما على الهروب إلى ذلك الماضي والعيش معه ونسيان هذا الحاضر «فيطرح ضربا من التعارض مع القائم، بغض الطرف عن كون هذا التعارض يأتي عبر تقديم الماضي الوردي نفسه كبديل عن الزمن الحاضر، أي هو يعارض الزمن بالزمن» [3]، يقول: [4]

كأني لم آنس إلى اللهو ليلــــة   ولم أتصفح صفحة الدّهر راضيـــــا
ولم أتلقّ الرّيح تندى على الحشى   سُلُوًّا و لم أطرب إلى الطير شاديـــا
وكانت تحَايَانَا على القرب والنوى   تطيب على مرّ الليالي تعاطيــــــا
فهل من لقاءٍ مُعْرِض أو تَحيـــةٍ   مع الرَّكب يَغْشى أو مع الطيف ساريا

وتفصح تكرارية الفعل المجزوم "لم آنس"، "لم أتصفح"، "لم أتلق"، "لم أطرب" عن معاناة الشاعر النفسية وعجزه عن ممارسة ما كان يفعله أيام الشباب، كما تدل أيضا على أن هذا الماضي حيٌّ لم يمت ولن يموت في ذاكرة الشاعر كما يكشف الاستفهام عن يأسه وقنوطه من حياة العجز والضعف.

(1) طحطح، فاطمة. المرجع السابق. ص 216.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 199.
(3) اليوسف، يوسف. مقالات في الشعر الجاهلي. ص 171.
(4) ابن خفاجة. الديوان. ص 199.

وعندما ينتهي شريط الذكريات يستيقظ الشاعر من حلمه على وقع مرارة الحاضر لتبرز بقوة إشكالية الماضي والحاضر التي تعد جوهر هذه القصيدة وكل قصائد الحنين: (1)

فها أنا والأرزاء تَقْرع مـــروَةً — بصدري وقلبا بين جنبيَّ حانيـا
أحِنُّ إذا ما عسعس الليل حنَّـة — تذيب الحوايا أو تفضُّ التراقيـا
و أُرْخِصُ أعلاق الدموع صبابـة — و عهدي بأعلاق الدموع غواليا

إن إحساس الشاعر الحاد بالزمن جعله لا يكف عن البكاء والندب، بل جعله يصور زمن الشيخوخة بليل مظلم لا نهاية له، ففقدان الشباب هو بداية الموت والفناء كما في قصيدته التي رثى فيها الوزير "أبا محمد بن ربيعة" آخر أصدقائه: (2)

شراب الأماني لو علمت ســراب — وعُتْبى اللّيالي لو فهمتَ عتـاب

لقد تحولت حياة الشاعر إلى سراب فبكى على الشباب والخلاّن، فأصدقاء الشباب عنده لا يمكن أن ينوبوا عن أصدقاء الشيب مثلما لا ينوب خضاب الشعر عن شعر الشباب الأسود: (3)

فما ناب عن خلِّ الصِّبى خل شيبة — ولا عاض عن شرخ الشباب خضاب
ألا ظَعَنَا من صاحب وشبيبــة — فهل لهما من ظاعِنيْن إيــاب
دحا بهما صَرف اللّيالي إلى البِلى — و كلُّ الذي فوق التراب تــراب
فها أنا أبكي كلَّ معهدِ راحــة — تضاحك أحْبَابٌ به وحَبَــاب

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 199.
(2) نفسه. ص 217.
(3) نفسه. ص 218.

أقلب طرفي لا أرى غير ليلة   وقد حط عن وجه الصباح نقاب

ولا يرثي الشاعر أصحابه وحسب، بل يرثي معهم شبابه الظاعن إلى غير رجعة. وتلعب اللغة هنا وظيفتها بإحكام اعتمادا على منهج التضاد بين الدّال والمدلول فنجد أنفسنا إزاء عالمين أو زمنين متقابلين، الزمن الراهن برموزه "خل شيبة"، "خضاب"، "أبكي"، "ليلة"، والزمن السالف برموزه "الشباب"، "خل الصبى"، "معهد راحة"، "أحباب"...إلخ.

وتتكرر صورة الأطلال عند "ابن خفاجة" في قصيدة أخرى يوظف فيها هذا الطلل كرمز للشيخوخة والموت ويندب معاهد الشباب ويتوجع لوفاة الإخوان والأتراب، فنراه وكأنه شاعر جاهلي يقف على أطلال قد درست ورسوم قد بليت فالطللية هي رمز «التحول من الماضي إلى المستقبل، إذ هي تختزن الماضي كنقيض مباشر للحاضر، وكمطابق صميمي للمستقبل المأمول، ولهذا كان الزمن الماضي بصيغته الصورية والنحوية معا دائم المثول في المطلع الطللي للقصيدة ودائم الاتصاف بالانطفاء، أما الحاضر نفسه فلا يمثل إلاّ اتضاعا مرعبا وممجوجا لا تتكشف جوهريته إلاّ عبر صدمه بالماضي المشرق» (1)، فيصور الشاعر الماضي –الطلل- في تعبير شعري مفعم بالأحاسيس الحادة والعواطف الجياشة: (2)

ألا عرّس الإخوان في ساحة البلى   وما رفعوا غيرَ القبور قبابا
فَدَمْعٌ كما سحَّ الغمامُ ولوعةٌ   كما ضربَتْ ريح الشمال شهابا
إذا استوقفتني في الدّيار عشيّةً   تلَدَّدتُ فيها جيئة وذهابا
أكرُّ بطرفي في معاهد فتيةٍ   ثُكِلْتُهم بيض الوجوه شبابا
فطال وقوفي بين وجد وزفرةٍ   أنادي رسوما لا تحير جوابا

(1) اليوسف، يوسف. مقالات في الشعر الجاهلي. ص 121.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 177، 178.

وقد درست أجسامهم وديارهم   فلم أر إلاّ أَقْبرا و يَبَابا
وحسبي شجوا أن أرى الدار بلقعا   خلاءً وأشلاءَ الصديق تُرابا

ويظهر فزع الشاعر من فكرة الموت والفناء وفراق الأحباب بشكل سافر في هذه الأبيات التي تعكس تصدّع ذات الشاعر، هذه الأخيرة التي لا تملك إلاّ أن تصرخ معبرة عن تصدّعها وانهيارها، ولذلك تستهل البيت الأول بصيغة "ألا" الخطابية التي تستخدم للتنبيه والإشارة إلى أن ثمة أمرا جللا قد حدث وهذا الأمر الجلل بالنسبة للشاعر هو موت أقرانه وزحف الرّدى باتجاهه.

وهكذا ندرك أن الذات الشاعرة الخفاجية في علاقتها مع الآخرين (المرأة، الممدوح، الخلاّن) وفي مختلف خطاباتها تعبر دوما عن ضعفها أمام الزمن، وتقابل دائما بين الماضي والحاضر، وتنزع إلى الماضي عبر أحلامها وذكرياتها وبالتالي فهي تعبر عن أحزانها وغربتها حتى وهي تخاطب الآخرين، فهي تعبر عن نفسها من خلال الآخرين وتعبر عن الآخرين من خلال نفسها.

3-الـذات ومظاهـر الكـون :

«لقد كان شعر الطبيعة مهربا للشعراء وهم في أقصى حالات التفجع والتوجع، ولقد التفت شعراء الأندلس إلى هذا المنطق فسجلوا كثيرا من قصائدهم ومقطوعاتهم التي مزجوا فيها الحسرة والألم بذكر الطبيعة» [1]. ولعل هذا النوع من الشعر هو ما يسمى بشعر الطبيعة المركب الذي لا يتكلم عن مناظر الطبيعة ذاتها، بل «يتناول

(1) الشكعة، مصطفى. الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه. ط6. بيروت، لبنان: دار العلم للملايين، 1986م. ص 353.

الطبيعة كمسرح للأمور الإنسانية» [1] وهنا يتصل الشاعر بتلك الموصوفات وتمتزج روحه بها.

وإذا انتقلنا إلى وصف مظاهر الكون التي هي جزء من وصف الطبيعة وجدنا "ابن خفاجة" يصفها وصفا مغايرا، ويراها رؤية مختلفة، ليست رؤية الماضي، ماضي الشباب، بل أصبح يراها برؤية الحاضر، حاضر الشيخوخة، حيث أصبحت الطبيعة ومظاهر الكون كئيبة مظلمة كذاته الحزينة فاندمج معها وبثها آلامه وتفجعاته على ماضيه.

وإذا كان الشاعر قد أكثر في شبابه من وصف الطبيعة الضاحكة مما يلائم فترة شبابه الزاهية، فإنه في شيخوخته قد وصفها بما يناسب نفسيته ووضعه الجديد وهو نفسه يصرح بهذا التحول نحو الشيخوخة فيقول في إحدى قطعه النثرية: «..فها أنا بيْن عيشٍ قد ذهبَ حُلْوه، ونضَبَ صَفوه، وأمل أَخْلَقَت جِدَّته، وذَبُلت نضرته، مُتلدِّدُ بين عبرة أُبّددها وزفرة أُردّدها، وحسرة أُجدّدها، وطرف أُقلِّبُه في الكواكب كأنني ألتمسه فيها وأطلبه، وآمل طلوعه معها فَأَرقُبه». [2]

وأهم المظاهر الكونية التي وظّفها "ابن خفاجة" للتعبير عن تجربته في الغربة النفسية والزمانية: "الليل" و"الجبل" و"القمر" إضافة إلى مظاهر أخرى أدرجها ضمن هذه الصور المركزية الثلاث. ويقول الدكتور "إحسان عباس" متحدثا عن جملة من الحقائق حول موقف الشاعر من الطبيعة: «وأبرزها –يعني الحقائق- صلة الطبيعة عنده بالعبرة، أو بمشكلة الفناء التي كانت تلح على نفسيته إلحاحا يلحق بالمرض النفسي وقد بلغ بها حدًّا تجاوز به كل ما قاله في شعر الطبيعة» [3]. ويضيف إحسان

(1) أمين، أحمد. النقد الأدبي. ص 103.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 332. القطعة رقم 262.

(3) عباس، إحسان. المرجع السابق. ص 167.

عباس قائلا: «فإذا اعتبرنا كثيرا من شعره محض تصوير عددنا وقفته إزاء الطبيعة في الفناء مجتمعين تفاعلا عاطفيا جديدا قائما على الرؤية العميقة وعلى التشخيص معا». (1)

وسنحاول ضمن هذا العنصر أن نكشف عن علاقة الذات الشاعرة بمظاهر الكون، وعن رؤيتها لنفسها وللزمن وذلك من خلال تناول بعض النصوص الشعرية التي تعبر فيها الذات عن نفسها من وراء قناع موضوعي أو بالأحرى من خلال معادل موضوعي.

أ-الشـاعر والليـل :

الليل جزء من الزمن وهو يشكل مدلولا واسع الإيحاءات والرموز، وتجربة "ابن خفاجة" مع الليل عميقة تستغرق جزءا كبيرا من خطابه في الغربة والحنين، وخاصة خطاباته التي تمثل الاندماج مع الطبيعة أو مظاهر الكون، غير أن صلة الشاعر بالليل لا تقف عند حدود الوصف الخارجي لهذا المظهر من مظاهر الكون، بل يصبح الليل عنده، ليل الذكرى والأشجان الدائمة، ليل الخوف والرهبة كما في هذه القصيدة الطويلة التي وصفه فيها وخلع عليه من ذاته. إنه ليل ابن خفاجة: (2)

و ليل كما مدَّ الغراب جَنَاحــــــه و سالَ على وجه السجلِّ مــداد
به من وميض البرق والجوُّ فحمةٌ شَرَار ترامى والغمام زِنَــــــاد
سَرَيْت به أُحيّيه لاحية السُّــــرى تموتُ ولا مَيْتُ الصباح يعــود
يقلب منّي العزْم إنسانَ مقلــــــةٍ لها الأفقُ جَفنٌ و الظلام ســواد

(1) عباس، إحسان. المرجع السابق. ص 167.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 132.

بِخَرْقٍ لقلب البرق خفقةُ روعةٍ   به ولجفنِ النجمِ فيه سُهاد
سحيقٌ فلا غير الرياح ركائبُ   هناكَ ولا غير الغمام مَزاد
كأنّي وأحشاءُ البلاد تُجنُّني   سريرة حبٍّ و الظلام فُؤاد
أَجُوب جيوبَ البيد والصبح صارم   له الليل غِمدٌ والمجرُّ نِجاد
وفي مُصطلى الظلماءِ جمرُ كواكب   علاَها من الفَجْر المُطلِّ رماد
ولما تفرّى من دجى الليل طحلب   و أعرض من ماء الصباح ثماد
حَنَنْت وقد ناح الحمام صبابةً   و شُقَّ من الليل البهيم حِدَاد

إن صوت الغربة النفسية يطالعنا من وراء هذه الأبيات وإن لم يصرح به الشاعر مباشرة إلاّ في البيت الأخير حينما راوده الحنين مع طلوع الصباح بعد وصف طويل لليل مدّ جناحه على نفس الشاعر وجثم فوقها، وليس كالليل مجسدا للغربة والخوف والقلق والرهبة، فليل الشاعر –بكل هذه الصور الدقيقة- هو ليل الخوف والوحشة، ليل الظلمة التي هي حال الشاعر في شيخوخته، هذه الظلمة القاتمة التي لا تريد أن تنجلي إلاّ لتتكشف عن شباب الشاعر الضائع، فالليل البهيم لا يموت أبدا، والصباح الميت لا يولد من جديد أبدا. من هنا فالليل بكل رموزه هو مصير الشاعر المجهول في شيخوخته بينما الصباح هو شبابه الضائع. في هذا الجو السكوني المخيف يواجه الشاعر الليل وحيدا غريبا ليس من ركائب سوى الرياح ولا من زاد سوى الغمام كأنه جنين في أحشاء البلاد، أو سريرة حب كامنة والظلام فؤاد... فكلها صور تضاف إلى الدلالات النفسية العميقة لليل. وتلح عليه صورة الليل مرة أخرى في آخر القصيدة فيراه كسيف قاطع، ويرى جمر الكواكب في الأفق تصطلي، ليعلوها من الفجر المطل رماد حيث يزداد حنين الشاعر ويتجاوب نواحه من نواح الحمام، وقد انجلى حداد الليل البهيم عن فقد أحبابه الذين ساروا بعيدا، وحالت بينه وبينهم الفيافي.

إن الليل هو مصدر كل الصور التي ترمز إلى كآبة الشاعر وفزعه وخوفه، فهو تارة يرى الليل في شكل غراب أسود يلاحقه باستمرار ويحاول الانقضاض عليه،

وتارة يراه كالمداد الأسود الذي سال على وجه السجل فحوّل بياضه إلى سواد وظلمة، تماما كما يحول بياض الشباب إلى سواد العجز والكبر، وهو تارة يصفه بالسيف القاطع الذي يحول دون استمرارية الشباب ويصف توهج كواكب هذا الليل بأن مصيرها التحول إلى رماد عندما يبزغ الفجر، هذا الفجر الذي لا يعني عند الشاعر إشراقة جديدة بل هو فجر لا ينكشف إلاّ عن فقد الأصحاب والأحباب، الأمر الذي يعمق غربة الشاعر النفسية ويزيد من حنينه إلى ماضيه.

وتتكرر هذه الرؤية الليلية للزمن عند "ابن خفاجة" في خطابات عديدة لتتحول إلى رمز بالغ الأهمية في تجربة الشاعر لا يدل إلا على الخوف والوحدة والاغتراب، فالشاعر لا يرى سوى الظلمة الحالكة الممتدة، هذه الظلمة التي تلح عليه إلحاحا كبيرا كما في هذه القصيدة التي يصف فيها مفازة: (1)

ومفازة لا نجم في ظلمائهـــــا	**يسري ولا فلك بهـــــا دوَّار**
تتلهب الشعرى بها وكأنهـــــا	**في كف زنجي الدجى دينـــــار**
ترمي بي الغيطان فيها والرُّبـــى	**دولا كما يتموج التيَّـــــــار**
والقُطْب ملتزم لمركزه بهـــــا	**وكأنه في ساحة مسْمـــــــار**
قد لفّني فيها الظلام وطاف بـــي	**ذئب يُلمُّ مع الدّجـــــى زوَّار**
طرَّاق ساحات الديار مُغـــــاور	**ختّال أبناء السرى غـــــــدَّار**
يسرى وقد نضح النّدى وجه الصبا	**في فروة قد مسّها اقشعـــــرار**
فعشوت في ظلماء لم تقدح بهـــا	**إلا لمقلته وبأستي نـــــــار**
ورَفَلْتُ في خلع عليَّ من الدُّجـــى	**عقدت لها من أنجـــــم أزرار**
والليل يقصر خطوه ولربَّمـــــا	**طالت ليالي الرَّكب وهي قصـــار**
قد شاب من طوق المجرَّة مَفْـرِقِ	**فيها و من خطّ الهلال عِـــــذار**

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 85، 86.

ويبدو الشاعر هنا أشبه بالمتعبد أو الراهب الذي يمضي جنح الدّجى ساهرا تحت نور مصباح؛ هذا الراهب الذي لا يملك سوى التأمل وسيلة يسبّح بها معبوده. وهكذا يصبح الليل عند ابن خفاجة وسيلة لاستبطان الذات والتأمل في مصير الكون والحياة وحركة الزمن، إنه ليل نفسي بحت، بل إنه زمن نفسي، ففي الليل عادة تطول الساعات، وخاصة إذا قضى هذا الشاعر ليله أرقا مسهّدًا يلم به التفكير في نفسه حتى ليغدُو جزءا من هذه النفس المظلمة التي لا يَنفذ النور إلى أعماقها نظرا لما تعانيه من هموم وأحزان ثقيلة.

وهكذا فالشاعر يعيش رهبة الكبر وبالتالي قلق الموت المتولد عن هذا الكبر «فالوعي بالزمن يمكن أن يكون في الحقيقة أحد مكونات قلق الموت ذاته ويؤكد على ذلك أن الانشغال بالتغيرات الجسمية وبحالة الجسم يرتبطان بقلق الموت». (1)

لقد اتخذ الشاعر من الذئب الضاري والمفازة المهلكة رمزين آخرين لإبراز رهبة ذلك الليل الذي تطاول عليه ثم أسفر صباحه –أخيرا- ولكن على فقدان الشباب ومجيء الشيخوخة.

وقد لاحظ الدكتور "إحسان عباس" تغلغل صورتين في شعر "ابن خفاجة" حيث يقول: «ومن السهل أن يميز دارس شعره تغلغل صورتين هامتين في كثير مما يرسمه فواحدة هي صورة البحر وثانية هي صورة الفرس وبين الصورتين شبه في القوة والعنف والحيوية والتوثب وبينهما علاقة ترتبط بوضعه الجنسي» (2). ولصورة البحر والفرس علاقة وطيدة بالصورة المركزية التي هي الليل مثلما يظهر في هذه القصيدة التي يقول فيها: (3)

---

(1) عبد الخالق، أحمد محمد. قلق الموت. ص 141.

(2) عباس، إحسان. المرجع السابق. ص 170.

(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 172.

أما وخيال قد أطاف فسلَّمـــا … لقد هاجني وجد أناخ فخيّمـــا
وأذكرني عهدا تقادم باللِّـــوى … وعصرا خلا بين الكثيب إلى الحمى
و حطَّ قناع الصبر والليل عاكــف … فأفصح دمع كان بالأمس أعجمـــا
وبتُّ وسرِّي راكب ظهر مَدمـــعٍ … طليق إذا ما أنجد الرَّكب أتهمـــا
أناجي سواد الليل فيه بلوعـــة … تحدّث عنها الطير فجرا فهينمـــا
وأَسحبُ أذيال الدُّجى فيهيجنـــي … حمام تداعى سحرة فتكلمـــا

فالذكرى والمواجد والأحزان غالبا ما تنبعث زمن الليل، حيث يطوف بالشاعر خيال يثير أشواقه إلى ذلك العهد المتقادم فيبكي لوعة وحسرة عليه ثم يستحضره ويسترجعه: (1)

وكنتُ على عهد السُلوِّ يشوقنـــي … حُسام تغَنّى لا حمام ترنمـــا
أغازل من عَضْبِ طريرِ مُقَبـــلا … ومن عَلَقِ عَبْطٍ بِمَضربه لمـــا
وأسري فأستصفي من السيف صاحبا … وأركب من ظهرِ الدُّجُنَّة أدهمـــا
وأصدع أحشاء الظَّلام بفتيـــةٍ … تُواكب منهم أَنجمُ الليل أنجمـــا

وتكرار الشاعر للأفعال الدّالة على استرجاع زمن الشباب مثل: أغازل، أركب، أصدع، أسري...إلخ، له مدلوله النفسي في هذه القصيدة لأن طبيعة هذه الأفعال هي الحركة والعنف وبالتالي فهي تفصح عن رغبة نفسية دفينة في نفس الشاعر. ويواصل الشاعر هذه القصيدة معبرا عن غربته النفسية: (2)

وما هاجني إلاّ تألق بـــارق … لبست به برد الدُّجنة معلمـــا
تلوى هدوا يستطير كأنمـــا … أروع به في سدفة الليل أرقمـــا

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 172.

(2) نفسه. ص ص 173، 174.

إذا خطّ سطرا بيْن عينيّ مذهبــا	تداركه قطر الدموع فأعجمـــا
حملت له قلبا جبانا ومدمعـــا	شجاعا إذا ما أحجم الصبر صمَّما
ويا عجبا لي كيف أجبن في الهوى	و إني لمقدام إذا الذِّمر أحجمـــا
وها أنا أغشى موقف البيْن والوغى	فتندى جفوني عبرةً ويدى دمـــا
وإلاّ فهذا جيب صدري مُمزَّقـــا	بكفّي وهذا صدر رمحي محطمـــا
فيا رُبَّ وضاح المحاسن أشقـــرٍ	رميت به الهيجا وقد فغرت فمـــا
وبحر حديد قد تلاطم أخضــــر	إذا عصفت ريح الجياد به طمـى
أَبى عِزُّ نفس أن يجول فيُجتلـــى	وإشراف هاد أن ينال فيُلْجمـــا
جرى الحسْنُ ماءً فوقه غير أنــــه	إذا ما جرى نارُ الغضى مُتضرِّما
عدا فاستنار البرق لونا وسرعـــة	و غبَّر في وجه النهار فغيَّمـــا

إن البرق الذي ظهر وسط الظلام يثير مخاوف الشاعر فيفزع منه ويتعجب من جبنه، غير أنه يواجه ذلك الخوف بفرسه الأشقر الذي يشبه البرق لونا وسرعة، وليس هذا الفرس سوى رمز لشباب الشاعر الضائع، ونقيضا مباشرا لليل الشاعر المخيف، إذ يدل الأول (الفرس) على القوة والانتصار في حين يدل الثاني (الليل) على الضعف والخوف، وإذا كانت الفروسية مقترنة بالرجولة فإن الفرس يمثّل شمائل الرجل الشاب القوي وفرس "ابن خفاجة" يعكس القوة والتربص اللذين تعكسهما صورة هذا الفرس القوي وقد رمى به الشاعر الهيجا فبدت له كوحش فاغر فمه يودّ ابتلاعه وهي صورة عنيفة تؤكد دلالة الفرس على نفسية الشاعر «فالشباب أو الحياة الدافقة كانت هي الباعث الحقيقي على وصف الفرس الشاب من حيث هو طاقة إبداعية...» (1). ولعل هذا العنف كما يقول الدكتور إحسان عباس «إذا جمعته إلى رؤية البحر والحصان وقرنته بالصور الجنسية الكثيرة دلَّ على تعويض جنسي» (2) ويؤكد ذلك اعتماده «في رسم صوره على العنف الموسيقي والحركة وعلى دفقات من الإحساس الشهواني

(1) ناصف، مصطفى. قراءة ثانية لشعرنا القديم. ط2. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981م. ص 88.

(2) عباس، إحسان. المرجع السابق. ص 171.

الخفي وعلى متراكبات من الاستعارات التي صعب الوصل بينها في وحدة واحدة، وبها يكتسب شعره نوعا من الغموض» [1] الذي يمكن إسناده إلى نفسية الشاعر وغربته في شيخوخته.

ب- الشاعر والجبل :

تظهر مقاربة الشاعر/الجبل في قصيدته البائية الشهيرة في وصف الجبل أو كما قدم لها الشاعر –نفسه- بأنها قصيدة في الاعتبار، وهي قصيدة بالغة الدلالة على حال الشاعر ونفسيته في تلك الحقبة من حياته، حيث جعل الجبل معادلا موضوعيا لنفسه وعمره الطويل وما مرّ عليه من حوادث الخير والشر واستشعر فيه العزاء والسلو: [2]

بعيشكَ هل تدري أهوجُ الجنائب تخبُّ برحلي أم ظهورُ النجائب
فما لُحت في أولى المشارق كوكبًا فأَشْرقت حتى جُبت أخرى المغارب

ويعبر الشاعر منذ بداية القصيدة عن سرعة انتقاله من مرحلة الشباب إلى مرحلة الشيخوخة، فالنجائب وهوج الجنائب القوية يمكن اعتبارها تعبيرا عن قوة وسرعة التحول من الشباب إلى الشيخوخة، فهو لم يكد يظهر في المشرق كوكبا شابا حتى وجد نفسه وقد انتقل ووصل المغرب الذي يمكن اعتباره إشارة إلى قرب انطفاء الحياة أو قرب الأجل، وكلاهما يثير في نفس الشاعر من المخاوف ما يثيره الليل الموحش وأكثر، والشاعر هنا لا يعبر عن نفسه وحسب، بل يشمل بهذا التعبير حال الإنسان بصفة عامة حيث يجسد ثنائية الحياة والموت، فما إن يسطع نجم الإنسان ويحقق أحلامه حتى يأفل نجمه وينطفئ أمام بطش الموت والفناء الذي يترصده في كل

(1) عباس، إحسان. المرجع السابق. ص 169.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 215.

لحظة وهنا تكون المطابقة بين المشارق والمغارب هي مطابقة بين الشباب والشيخوخة، بين القوة والضعف، بين الحياة والموت.

وتطرح القصيدة إحساس الشاعر بالغربة النفسية والزمانية حينما طال به العمر ووجد نفسه وحيدا دون أصدقاء أو أقرباء، الأمر الذي ولد في ذاته إحساسا آخر بالقلق والخوف من الحاضر والمستقبل المجهول وهذا ما تجسده القصيدة التي يصف فيها الجبل بل يصف –في حقيقة الأمر- ذاته ومعاناته وشدة إحساسه بالزمن من خلال هذا الجبل الخاص كما رآه الشاعر وعاينه.

ويرتكز خطاب الجبل على عدة وحدات جزئية يوظفها الشاعر للتعبير عن غربته وهذه الوحدات هي: الرحلة والليل والذئب والجبل نفسه.

ويبدأ الشاعر بوصفه "للرحلة" التي قام بها في الليل وفيها لاقى ما لاقاه من المكاره والأخطار، غير أن هذه الرحلة الخيالية تمثل هروبه من واقعه المليء بالقلق والخوف والوحشة وهذا ما يجعل منها رحلة نفسية داخل أغوار الشاعر أكثر منها رحلة واقعية، وهي رحلة شاقة وغامضة وهذا ما تنطق به مفردات البيت الأول فليست تلك (الرياح الهوجاء) أو (هوج الجنائب) سوى رمز لمخاوف الشاعر وهواجسه، وليست كلمة "رحلي" الدالة على خصوصية الرحلة سوى رحلة الشاعر في هذه الحياة الطويلة، وهي أيضا رحلة الوحدة: [1]

وحيدا تهاداني الفيافي فأجتلـــــي **وجوه المنايا في قناع الغياهـــب**
و لا جار إلا من حسام مُصَمَّـــــم **ولا دار إلاّ في قتود الرَّكائـــــب**
ولا أنس إلاَّ أن أُضاحك ساعـــــةً **ثُغُور الأماني في وجوه المطالب**

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 215.

وتكرار "لا" النافية للجنس –هنا- "لا جار"، "لا دار"، "لا أنس"، يؤكد هذه الوحدة الرهيبة التي تحاصر ذات الشاعر كما أن لفظة "وحيدا" التي افتتح بها البيت مباشرة تدل على خصوصية الرحلة وحالة الخوف التي تستبد بنفس الشاعر. كما تطالعنا في البيت الأول فكرة الموت التي يبدو أن واقع الشاعر الراهن مرتبط بها، وهي هاجس يخافه الشاعر ويرقبه، إذ يكتسي تأمل فكرة الموت –عند ابن خفاجة- سمة تعبدية فهو حين يتحدث عن الرحلة والوحدة والموت الذي يتراءى له في تلك الأجواء، أشبه بالناسك في محرابه وبالرّاهب في ديره يتعبد منقطعا عن الناس وحيدا لا تلفه سوى الفيافي والقفار.

والوحدة الجزئية الثانية في هذه القصيدة هي "الليل"، الذي هو جزء من الزمن، فالشاعر يخشى الليل ويرى أنه يتحرك بطيئا، والليل يعني السواد، والسواد يشكل للشاعر مزيدا من القلق والخوف بطوله الممتد، وهو أيضا ليل الهموم وليل الكبر: (1)

بليل إذا ما قلت قد بادَ فانقضى تكشَّف عن وعْدٍ من الظنّ كاذب
سَحَبْتُ الدّياجى فيه سود ذوائبٍ لأعتنق الآمال بيضَ ترائب
فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس تطلع وضّاح المضاحك قاطب
رأيت به قطعا من الفجر أغْبشًا تأمَّل عن نجم توقَّد ثاقب

وتزيد صورة الليل بدلالاتها النفسية المعبرة عن الخوف من أزمة الذات ومعاناتها فتبدو محاصرة بظلام كأنه سرمدي لا يريد أن ينقشع، فالشاعر هنا يسعى للتخلص من الزمن الحاضر المتمثل في الليل، غير أن أمانيه في إبادة هذا الليل الذي يؤرقه لا تتحقق، بل يزداد خوفه بظهور "الذئب" وهو الوحدة الثالثة في القصيدة، وظهوره في الليل أمام الشاعر يعني أن متاعب الحياة متوالية عليه وصراعه معها

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 215، 216.

صراع طويل لا يقوى عليه الشاعر برغم "البياض" الذي لاح من فم ذلك الذئب، فهو ليس سوى أمل كاذب لا يغير شيئا.

أما الجبل فهو الوحدة الأخيرة في القصيدة وهو يرمز إلى الشاعر نفسه في كبره وشيخوخته. لقد رآه الشاعر طماح الذوائب يزاحم النجوم بمناكبه وتصوره شيخا وقورا على ظهر الفلاة يفكر في العواقب وقد عصب عليه الغيم عمامة سوداء احمرّت ذوائبها بوميض البرق: (1)

وأرعنَ طمّاح الذؤابة بـــــاذخٍ   يطاول أعنانَ السماء بغـــــارب
يسُدُّ مهب الريح عن كل وجهــة   ويزحم ليلا شهبه بالمناكـــــب
وقورٍ على ظهر الفلاة كأنــــه   طوال الليالي مطرق في العواقــب
يلوث عليه الغيمُ سودَ عمائـــم   لها من وميض البرق حُمْرَ ذوائب

إن هذا الجبل الذي تخيله الشاعر شيخا وقورا مهابا يتأمل ويتبصّر هو صورة عن الشاعر أو هو الشاعر نفسه. وتتوقف القصيدة عن تقديم الصورة الخارجية للجبل، ليقترب منه الشاعر تدريجيا ويستنطقه ويصغي إليه ويحاوره عن ماضيه الجامع لكل مفارقات الحياة وهنا يندمج الشاعر مع هذا الجبل حتى يصل حدّ الاستغراق، فإذا الشاعر هو الجبل، وإذا الجبل هو الشاعر، يتوحد هذا الأخير معه ويحكي على لسانه تجاربه في الحياة ولا ينسى أن يبكي على أصحابه المفارقين إلى الموت فيقدم –بذلك- رؤية عميقة لغربة بلغت مداها في نفسه: (2)

وكم مرّ بي من مدلج و مـــــؤوب   وقال بظلّي من مطيٍّ وراكـــب
ولاطم من نُكْب الرّياح معاطفــــي   وزاحم من خُضْر البحار جوانبي

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 216.

(2) نفسه. ص ص 216، 217.

فما كان إلاّ أن طوتهم يَدُ الــرَّدى وطارت بهم ريح النوى والنوائب
فما خفق أيكي غيرَ رجفةِ أضلــع ولا نوحُ وُرْقى غيرَ صرخةِ نادب
وما غيَّض السلوانُ دمعي وإنمــا نزفتُ دموعي في فراق الأصاحب
فحتى متى أبقى ويظعن صاحــب أودّع منه راحلا غير آيــــــب
وحتى متى أرعى الكواكب ساهرا فمن طالع أخرى الليالي وغــارب

ويشف حديث الذات/الجبل عن كثير من صور التناقض البشري ويقوم عنصرا المقابلة والتضاد بكشف هذا التناقض، حيث يجتمع في رحابه –الجبل- الفاتك الفاسق والعابد المتبتل، ويمر به المدلج والمؤوب، ويستروح بظله المطي والراكب، ولكن يد الرّدى طوت كل هؤلاء وبقي الشاعر وحيدا يبكيهم ويستثقل العيش دونهم. وهكذا يمكن القول أن سلسلة الإحباطات التي واجهتها أنا الشاعر في واقعها تفضي بها إلى تطور موقفها من الموت ورؤيتها له، فهي لم تعد تكثر من الشكوى والعويل والندب –كما رأينا- في ثنائية الماضي والحاضر، بل هي الآن تبدى نوعا من الاستعداد لمواجهة الموت فقد ضاقت درعا بالحياة وحيدة دون خلاّنها وأقفرت الدنيا في وجهها. ويكشف هذا التحول أو التطور في الرؤيا، غياب صوت الرفض للموت والتمرد عليه وغياب آلية الحلم والذكرى التي تتكسر، ليهيمن الموت كبديل عنها وفي هذه اللحظة من لحظات الضعف الإنساني يأتي الخاطر الإيماني ليكسر حاجز التشاؤم ويضع الشاعر وجها لوجه أمام قدر اسمه الموت: (1)

فرحماك يا مولى دعوةَ ضــــارعٍ يمدُّ إلى نُعماك راحة راغــــــب
فأسمعني من وعظه كل عبــــرة يترجمها عنه لسان التجـــــارب
فسلّى بما أبكى وسرّى بما شجــا وكان على ليل السُّرى خير صاحب
وقلت وقد نكَّبت عنه لِطيَّـــــةٍ سلام فإنا من مقيم وذاهــــــب

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 217.

وهكذا خففت الذات من أحزانها عندما خلعتها على هذا المظهر من مظاهر الكون وتوحّدت معه فكشف حديث الجبل عن رؤيتها السوداوية للحياة في آخر أيامها، وهي وإن عبّرت عن استثقالها للحياة –بعد ذهاب الصحب والخلان وبقائها وحيدة- تعبر أيضا عن قيمة الموت وتهوّن من وقعه على نفسها التي تعافه وتحاول الهرب من شبحه المخيف. (1)

وتظهر مقاربة الذات/الجبل في قصيدة أخرى شبيهة بالأولى يقول فيها: (2)

وصهوة عزم قد تمطَّيت والدُّجى ... مكب كأن الصبح في صدره سر
وقد ألحفتني شملةُ الطِّل شمأل ... يقلقل أحشاء الأراك بها ذُعْر
وشقَّ الدجى نَقْطٌ من النجم مرسل ... ترامى من الليل البهيم به فجر
و أشرف طماحُ الذؤابة شامخٌ ... تنطَّقَ بالجوزاء ليلاً له خصْر
وقور على مرِّ الليالي كأنما ... يُصيخ إلى نجوى و في أذنه وَقْر
تمهَّد منه كل ركن ركانةً ... فقطَّب إطراقا و قد ضحك البدر
و لاذ به نسر السماء كأنما ... يَحِنُّ إلى وكر به ذلك النسر
فلم أدر من صمت له وسكينة ... أَكَبْرَةُ سِنٍّ وَقَّرَتْ منه أم كِبْرُ

ويقف الشاعر في هذه القصيدة أيضا أمام جبل تراءى له في الليل البهيم فيصفه بالوقار لكثرة ما مرّ به من الأيام والليالي، وهذا الجبل شبيه إلى حدّ كبير بالجبل في القصيدة السابقة غير أن الشاعر لا يُنْطق هذا الجبل ولا يناجيه، بل يظل كلاهما صامتين ساكنين، وهذا الجبل هو رمز للشاعر نفسه، يوحي بشيخوخته ورحلته الطويلة في الحياة. غير أن هذه القصيدة لا تبلغ مبلغ القصيدة الأولى من حيث الاندماج

(1) أنظر: عباس، إحسان. المرجع السابق. ص 168.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 150.

العاطفي بين الشاعر والجبل وقوة التفاعل بينهما وانتفاء الحواجز بين الذات والموضوع.

ج-الشاعر والقمر :

هذا مظهر آخر من مظاهر الكون دفعت الشاعر إليه، غربته التي تزداد يوما بعد يوم، وزمنا بعد زمن، ووحدته التي بلغت ذروتها، لقد أطرق الشاعر يتأمل في معنى ذلك القمر وكسوفه تارة وإقماره أخرى أو نقصانه تارة وإكتماله أخرى، الأمر الذي حفز الشاعر على مناجاة هذا المظهر الكوني ونسب هذه المناجاة إلى القمر نفسه، حيث يقول: [1]

لقد أصختُ إلى نجواكَ من قمَـر ... وبتُّ أدلج بين الوعي والنظـر
لا أجتلي لمَحَا حتى أعي مُلَحـا ... عدْلا من الحكم بين السمع والبصر
و قد ملأتَ سواد العين من وضحٍ ... فقرِّطِ السمع قُرْط الأُنس من سمر
فلو جمعتَ إلى حسن محـاورة ... حُزتَ الجماليْن من خُبْر و من خَبَر

لكن القمر –هذه المرة- يظل صامتا لا يجيب الشاعر على خلاف الجبل الذي سرد عليه ماضيه وحكايته مع الزمن.

إن كلمة "أصخت" التي افتتح بها الشاعر هذا الخطاب تدل على كل معاني الصمت والإصاخة وهي تعطي –بداية الأمر- إحساسا بوحدة الشاعر وعزلته ورغبته في الاندماج مع ما يمكن أن يؤنس وحدته ويخفف من غربته، وقد عبّر الشاعر هنا عن عودته إلى ذاته متأملا واستعداده لمناجاة القمر والإنصات إليه من خلال قرنه "لقد"

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 130.

بالفعل الماضي "أصخت" إضافة إلى الأفعال المسندة إلى ذات الشاعر المتكلمة مثل: بت، أدلج، أجتلى، أعى. وكلها تجسد حال الشاعر وهو في موقف مناجاة القمر، لكن هذه الأفعال سرعان ما تختفي تدريجيا لتتوحد الذات الشاعرة كليا مع القمر: [1]

وإن صَمَتَّ ففي مرآكَ لي عظـــة	**فقد أَفصحَتْ لي عنها ألسُنُ العبر**
تمرُّ من ناقص حَوْرًا ومكتمـــل	**كَوْرًا ومن مُرتق طوْرا ومنحــدر**
والناس من مُعرضٍ يَلهى و مُلْتفت	**يَرعى ومن ذاهل يَنسى ومُدَّكــر**
تلهو بساحات أقْوام تُحدِّثنـــــا	**و قد مَضَوْا فقضَوْا أنَّا على أثــر**
فإن بكيْتُ و قد يبكي الجليد فعــن	**شجو يفجر عين الماء في الحجر**

إن الشاعر في هذه المرحلة لم يعد يصر على ندب الماضي ونبذ الحاضر وإنما هو يكتفي هنا بالاتعاظ من الصمت وكأنه يستشرف النهاية ويستعد لها وهذا ما دفعه إلى استبدال آلية الحلم بآلية التأمل، والاستعاضة عن المقابلة بين الماضي والحاضر بالاستغراق في فكرة الموت والفناء من خلال التأمل والتوحد مع مظاهر الكون: الجبل ثم القمر –هاهنا- وبهذا تدرك أنا الشاعر تلاشي الزمن في الزمن «بمعنى أن يعود الزمن إلى نفسه في نهاية المطاف ليعيد التمثيل في الأعمار في حركة دائرية لاتجاه الزمن نحو الموت كدائرة الولادة والنمو والانهيار والموت» [2]. وهكذا فالشاعر يستنكر هذه المفارقة الزمنية، فدورة الزمن في ظواهر الكون غير دورته بالنسبة للإنسان والزمن الوجودي الإنساني لا يتوازى مع الزمن الخارجي للكون والطبيعة (عودة ظهور القمر بعد اختفائه) وهنا تكمن المفارقة والاختلاف بين الشاعر والقمر، فالزمن الإنساني لا يعاد واللحظة لا تتكرر بل تتحول من زمن إلى زمن آخر هو الفناء الذي لا عودة بعده، هذا الأخير الذي سلم به الشاعر واستعد له. وبذلك يكتمل موقف "ابن خفاجة" من الزمن ورؤيته له، حيث ترسم تجربته منحنى بيانيا يبدأ بالتمرد على

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 130، 131.

(2) ميرهوف، هانز. المرجع السابق. ص 115.

هذا الزمن الحاضر ورفضه إلى أن يصل إلى قمة هذا التمرد ثم يبدأ في الانحدار تدريجيا أين يتقبل وضعه الجديد في الزمن الحاضر ويسلم بفكرة الموت ويستعد له، فترتقي بذلك تجربته إلى نوع من الغربة الفلسفية عالية القيمة التي تعنى بمسائل الكون الكبرى وتنظر بعمق إلى قضايا الإنسان الكبرى، قضايا الموت والحياة، الوجود والفناء.

إن الشاعر وإن كان قد اندمج عاطفيا مع الجبل والقمر وتوحد معهما في لحظة تأمل واعتبار، فإن ذلك لا يعني أن العلاقة بين الشاعر والجبل والعلاقة بينه وبين القمر دائما هي علاقة مشابهة، فالجبل يتميز بالبقاء وكذلك القمر بينما الشاعر أو الإنسان ككل هالك لا محالة وتبقى مظاهر الكون شاهدة على موته وفنائه. والشاعر وإن كان عبّر عن شدة إحساسه بالزمن من خلال مظاهر الكون، فإن ذلك لا يعني أن أجواء التوتر والتناقض والصراع بين الشاعر والزمن ما زالت مسيطرة على الذات الشاعرة في خطاب القمر ومن قبله خطاب الجبل، بل على العكس يمكن القول أن ذات الشاعر بدأت تستسلم لفكرة الموت والفناء في خطاب الجبل ثم استسلمت واستكانت بشكل نهائي في خطاب القمر، حيث خفّت حدَّة خوفها وقلقها وباتت تستعد للنهاية، وأكبر دليل على ذلك –كما سبق ذكره- هو غياب آلية الحلم والذكرى وغياب ثنائية الماضي والحاضر التي كانت تعكس ذلك الصراع في نفس الشاعر يضاف إلى ذلك اختفاء دلالات الزمن الماضي والحاضر وخاصة الأفعال المسندة إلى الذات الشاعرة التي أخذت تقل، حيث حلت محلها المصادر كما هي الحال في خطاب القمر الذي اكتظ بهذه المصادر مثل: السمع، الوعي، النظر، الأنس، السمر، نجواك، مرآك، وضح، سواد، شجو، صور، لأن الموقف التأملي هو حدث ممتد لا يعي الزمن بل يستغرقه لذلك تكثر مثل هذه المصادر وتختفي الأفعال وأساليب النداء والاستفهام مما يدل على تسليم الشاعر بفكرة الفناء وهدوء الصراع الذي كان محتدما في نفسه. وهكذا يلغى الزمن نهائيا في غمار التأمل والاعتبار ويحتقن بالثبات ويمتلئ بالسكونية والموت، فإذا كان الزمن في خطابات الغربة والحنين التي سيطرت عليها ثنائية الماضي/الحاضر، منجذبا إلى

الحركية والاستمرارية والتدفق، فإنه في خطابات مظاهر الكون «تجسيد للآني الراكد القاحل» [1]. إنه الزمن الموصد «الذي تبدو فيه اللحظات اغترابا ويظل فيه الشعر مرهونا بأبجديات الحزن والألم والمرارة، والعري والضياع والحسرة حيث القلب مفتوح على الجمر والصدر منطبق على الجرح». [2]

وهكذا نخلص إلى أن خطاب الغربة والحنين عند "ابن خفاجة" يرتبط ارتباطا وثيقا بالمكان والزمان ويعكس رؤيته لهما، حيث كان رفضه للواقع المكاني والواقع الزماني الراهنين وحلمه باستعادة المكان الأول (شقر والأندلس) والزمان الماضي (الصبا والشباب) أهم ما يشكل هذه الرؤية للعالم، وأهم ما يشكل عالمه الشعري أيضا. وقد اعتمد الشاعر في تشكيل هذه الرؤية وفي تعميق دلالة الغربة، على المقابلة بين الماضي والحاضر سواء أكان ذلك في خطابات الغربة المكانية أم خطابات الغربة الزمانية، واعتمد أيضا على تقنية الحلم والذكرى في الخطابين معا.

فإذا جئنا إلى خطاب الغربة المكانية وجدنا أن أهم رؤية تحكمها هي شعور ابن خفاجة بالنفور من المكان الواقعي أو مكان الغربة والنزوع دوما نحو المكان الحميم وهو مكان الألفة أو المكان الأول (شقر والأندلس)، أما خطاب الغربة الزمانية فقد بدت فيه الذات الشاعرة مثقلة بهموم الغربة النفسية الناجمة عن الشيخوخة، وقد عبّرت هذه الذات عن حنينها إلى الزمن الماضي بكل ما يميز هذا الزمن من القوّة والفتوّة واللهو والمرح وغيرها من الأمور التي افتقدها الشاعر في زمن شيخوخته فحن إليها وبكى بمرارة عليها ثم أشرك الطبيعة ومظاهر الكون معه في هذا البكاء، فخلع عليها من مشاعره الحزينة واندمج معها وعبر من خلالها عن فكرة الحياة والموت وعن إحساسه بالزمن، هذا الإحساس الذي شكل أهم عنصر ميّز خطاب الشاعر وخاصة خطابه في

(1) فيدوح، عبد القادر. الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة. ط1. وهران: دار الوصال- ديوان المطبوعات الجامعية مطبعة الجهوية، 1994م. ص 18.

(2) نفسه. ص 18.

الحنين إلى الزمن الماضي. وأخيرا كان الشجو والتسليم بفكرة الفناء هو المحصلة النهائية لتجربته في الغربة والحنين بصفة عامة.

الفصل الثالث
"أدوات التشكيل الفني والجمالي
في تجربة الغربة والحنين عند ابن خفاجة الأندلسي"

أولا : التشكيل اللغوي ودوره في البناء الشعري

ثانيا : تشكيل الصورة ودوره في البناء الشعري

1-مفهوم الصورة وعلاقتها بالخيال الشعري

2-أشكال الصورة ومستوياتها في تجربة الغربة والحنين عند ابن خفاجة

أ-الصورة البلاغية

ب-الصورة الحسية

ج-الصورة التشخيصية

د-الصورة الرمزية

هـ-الصورة الوجدانية

ثالثا : التشكيل الموسيقي ودوره في البناء الشعري

1-الموسيقى الخارجية

أ-إيقاع الوزن

ب-إيقاع القافية

2-الموسيقى الداخلية

أ-إيقاع التكرار

ب-التلوين الإيقاعي

ج-إيقاع التصريع

د-إيقاع الطباق والمقابلة

هـ-إيقاع التجانس

اتضح من خلال الفصلين السابقين أن الشاعر "ابن خفاجة" عاش تجربة الغربة والحنين على المستوى الحياتي والواقعي، وقد ظهرت هذه التجربة في إنتاجه الشعري وصارت واقعا شعريا كرّسته نظرة الشاعر إلى المكان والزمان، وسنحاول في هذا الفصل الأخير أن نتتبع هذه التجربة على المستوى الفني، لنرى كيف عبر عنها الشاعر فنيا وذلك من خلال دراسة ثلاث عناصر أساسية في التشكيل الفني لهذه التجربة وهي اللغة والصورة الشعرية والموسيقى.

وقبل الشروع في هذه الدراسة الفنية تجدر الإشارة –أولا- إلى أن غرض الغربة والحنين قد امتزج عند "ابن خفاجة" -كما سبق ذكره- بعدة أغراض شعرية في مقدمتها المديح والغزل والرثاء والوصف... ومع ذلك يمكننا أن نرجح –في تواضع- أن الشاعر بإصراره على هذا الغرض مثلما اعترف هو بنفسه في مقدمة ديوانه، حوّل معظم قصائده في مختلف الأغراض إلى قصائد غربة وحنين، يشيع فيها جو نفسي واحد مداره بكاء على المكان والزمان وندب لمعاهد الصبا والشباب ومقابلة بين الماضي والحاضر، لذلك لن تتطرق هذه الدراسة إلى بناء القصيدة لأنه بات من الواضح أن قصيدة الغربة والحنين الخفاجية تقوم على تكسير بقية الأغراض واختراقها ثم إخضاعها للجو النفسي العام وللتجربة النفسية الخاصة بالشاعر. وتعتبر هذه الظاهرة فريدة في شعر "ابن خفاجة"، حيث إن موضوع الغربة والحنين إلى المكان والزمان وخاصة الحنين إلى الزمان يستولى عليه في كل الأغراض التي نظم فيها بشكل لافت للنظر.

يضاف إلى ما سبق أن بواعث الغربة والحنين عند هذا الشاعر، الموضوعية منها والنفسية، قد ساعدت على شيوع هذا الموضوع –الغربة والحنين- في شعره كما ساعدت على تعميق الإحساس بالغربة والحنين في نفسه ومن ثمّ أسهمت بشكل كبير في تحديد مسار شعر "ابن خفاجة" في أغراضه وصوره وخصائصه الفنية بشكل عام، ووضعت الشعر الخفاجي والشعر الأندلسي عامة في موضع يميزه عن الشعر المشرقي

ويكشف عن خصوصيته وأصالته وعن تفاعله مع واقعه، فغرض الغربة والحنين من أهم الأغراض الشعرية التي يبرز فيها تميز الشعراء الأندلسيين عن الشعراء المشارقة، وخير دليل على هذا التميز والتفرد هو الكم الهائل لقصائد الغربة والحنين الموجودة في دواوين مختلف الشعراء الأندلسيين، يضاف إلى ذلك الكيفية التي عبر بها هؤلاء الشعراء عن هذا الموضوع وما ميزها من صدق في المشاعر وعمق في التجارب التي عانوها وانعكاس ذلك كله على التشكيل الفني لقصائد هذا الغرض في لغتها وصورها وتعبيراتها وموسيقاها كما سنرى مع الشاعر ابن خفاجة الأندلسي.

أولا - التشكيل اللغوي ودوره في البناء الشعري :

تعد اللغة أداة هامة في التشكيل الجمالي للنص الإبداعي، وهي وسيلة الشاعر في التعبير، ومادته الخام في خلق إبداع أدبي متميز يستجيب للواقع النفسي ويحقق التفرد للتجربة الشعرية. ولأن اللغة في العمل الأدبي هي غاية مقصودة في حد ذاتها، فإن

الشاعر الماهر هو الذي يستطيع السيطرة على مفرداتها وتوظيفها بحيث تحقق لشعره الجمالية والتفرد، وهذا الأمر يفرض عليه تعاملا خاصا مع هذه الأداة لأنها العنصر المعول عليه في تشكيل بقية العناصر الفنية الأخرى كالصورة والموسيقى.

وانطلاقا من هنا فإن الشاعر في بناء نصه الشعري يقوم بتخيّر الألفاظ التي تتمازج وتتسق فيما بينها لتكوين هذا النص وهو في هذا يخرج هذه الألفاظ من معانيها المعجمية ليعطيها وظيفة جمالية وبذلك ينزاح بها عن اللغة العادية إلى اللغة الأدبية التي تحمل شحناته العاطفية وتوجهاته الفكرية وتجسد أحاسيسه ومشاعره الذاتية فتصطبغ بحسه وشعوره «والكلمة بهذا المعنى لم تعد وسيلة للنقل والتفاهم والتصوير، بل أصبحت حدسية ثاقبة مغيّرة متفردة تتجاوز وتضيف تثير وتفاجئ وتدهش... والكلمة الفكرة يجب ألاّ تبقى صورة ذهنية مجرّدة ولكن يجب أن تحمل بزخم إنساني ناتج عن تجربة، والكلمة تمثل الأشياء لا كما هي، بل كما يكون وقعها في النفس. من هنا ارتباط اللغة الشعرية بالمعاناة الشعورية». [1]

ومن هنا كانت الألفاظ المشكلة داخل السياق الشعري من أقوى العوامل التي تتوقف عليها جمالية النص الأدبي وفنيته، وكانت الدقة في انتقائها ووضعها في مكانها المناسب، أساسا للتشكيل الفني الجميل.

وإذا نحن جئنا إلى اللغة الموظفة في قصائد الغربة والحنين الخفاجية وجدنا ألفاظها تعبر بأمانة عن صاحبها، وتحمل طاقات إيحائية وشحنات عاطفية، وتصطبغ بنفسية الشاعر، وتتلون بمشاعره. إنها «تأخذ الأبعاد الوجدانية الموحية وتتخلّى من طبيعتها المعجمية المجرّدة الجامدة، تتوالد فيها الألفاظ مغلفة بالأخيلة والمشاعر، أساس هذه اللغة المعاناة أي الأنغام الداخلية». [2]

(1) عساف، ساسين. الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس. ط1. لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1402هـ-1982م. ص 15.

(2) عساف، ساسين. المرجع السابق. ص 17.

والشاعر "ابن خفاجة" عرف –كأترابه من الأندلسيين- بسهولة الألفاظ ورشاقتها، وإشراق التراكيب، وحسن الصياغة، وانسجام العبارة، ووضوح المعاني فلغته تخدم مشاعره ونفسيته بالدرجة الأولى، بل هي قطعة من ذاته بما توفره من إيحاء ودلالة ودقة وقوة في التعبير يضاف إلى ذلك ابتعادها عن الغموض إلاّ ما فرضته التجربة النفسية أحيانا، وميلها إلى الرقة والسلاسة، فقد جاءت على شاكلة النوع الثاني من الألفاظ التي ذكرها "ابن الأثير" حين قسم الألفاظ من حيث الاستعمال إلى شكلين «جزلة ورقيقة ولكل منهما موضع يحسن استعماله فيه، فالجزل منهما يستعمل في وصف مواقف الحروب وفي قوارع التهديد والتخويف وأشباه ذلك، وأما الرقيق منهما فإنه يستعمل في وصف الأشواق وذكر أيام البعاد وفي استجلاب المودّات وملاينات الاستعطاف وأشباه ذلك» [1]، من هنا فلغته تجنح في الأغلب إلى الرقة والعذوبة وإن كانت لا تخلو أيضا من الجزالة، لأن الألفاظ تختلف في الاستخدام بين الرقة والعذوبة والسهولة والفخامة وذلك حسب الأغراض التي ترد فيها، ويرتبط اللفظ بالموضوع وبالحالة النفسية لذلك فقد جاءت ألفاظ "ابن خفاجة" في بعض الأحيان جزلة لارتباطها بمواقف المديح أو الوصف.

لقد كانت حياة "ابن خفاجة" بكل مفارقاتها المؤلمة سواء في لحظات غربته أو في لحظات حنينه، مصدر لغته الشعرية في ألفاظها و،
قريحة هذا الشاعر وتنزع في كثير من الأحيان منزعا انفعاليا مشبعا بالوجدانية والغنائية. والشاعر في إطار هذه اللغة يتوسل ألفاظا موحية ذات قدرة كبيرة على الإفصاح عن تجربته ومعاناته من الغربة والحنين ومن هنا شاعت في قصائده ألفاظ الغربة وألفاظ الحنين وما يدل عليهما وما يصاحبهما من حزن وبكاء وشوق جارف وكل ما يمكن أن يختلج الذات المغتربة من أحاسيس ومشاعر، من ذلك مثلا لفظة

(1) ابن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. بيروت: المكتبة العصرية صيدا، 1990م. ج1. ص 172.

"الندب" التي تتكرر كثيرا في التجربة الشعرية "لابن خفاجة"، تتكرر بلفظها أو بمشتقاتها الدالة عليها وعلى مرارة الفقد الذي يشعر به هذا الشاعر وقد ضاع منه مكان الألفة وزمان الصبا والشباب كما هو بارز في قوله: (1)

وأندب عهدا بالمشقر سالفـــــا   وظل غمام للصبى قد تقشعـــــا
ولم أدر ما أبكي أرسم شبيبــــة   عفا أم مصيفا من سليمي ومربعا
وأوجع توديع الأحبة فرقـــــة   شباب على رغم الأحبة ودّعـــا
زمان تقضى غير ذكرى معاهــد   تسوم حصاة القلب أن تتصدعــا

إن لفظة "أندب" المحورية ومعها الألفاظ: "سالفا"، "تقشعا"، "أبكي"، "أوجع"، "تقضى" كلها توحي بجو الثكل والحزن والفراق، فراق المكان والزمان المحبّبين إلى نفس الشاعر، يضاف إلى ذلك ألفاظ اللغة الطللية "رسم"، "عفا"، "مصيفا"، "مربعا"، التي وظفها الشاعر لإبراز هذا الإحساس المؤلم.

إن اللغة الخفاجية تستحيل إلى شعور وإحساس وتجسد معاناة الذات الشاعرة تجسيدا بارعا وترتبط ألفاظها ارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر ويمكن التدليل على ذلك بهذه القطعة التي يقول فيها: (2)

وكنت جليد القلب والشمل جامــع   فما انفضّ حتى خار فارفض أدمعا
و بلّت نجادى عبرة مستهلــــــة   أكفكف منها بالبنان تصنعــــــا
وإني وعيني بالظلام كحيلـــــــة   لآبى لجنبي أن يلائم مضجعــــا
و أكبر شأنا أن أرى الصبح أبيضا   بعين ترى ربع الشبيبة بلقعــــا

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 56.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 57.

وتتعانق –هاهنا- الألفاظ الجزلة نحو: "انفض"، "مضجعا"، "بلقعا" مع الألفاظ الرقيقة نحو: "عبرة"، "أكفكف"، "كحيلة" وغيرها لتدل على براعة الشاعر في الصياغة والنسيج والتشكيل اللغوي.

ويمضي المعجم الشعري "لابن خفاجة" مبينا معاناته النفسية الكبيرة إزاء انقضاء الصبا والشباب، من ذلك قوله: [1]

أرقت على الصّبى لطلوع نجـــم أسميه مسامحة مشيبـــــا
كفاني رزء نفس أن تبــــــدّى و أعظم منه رزءا أن يشيبـا

فلفظة "أرقت" التي استهل بها الشاعر أبياته قد لخصت كل معاناته، وتموضعها في مستهل الأبيات يجعلها أبلغ دلالة على هذه المعاناة. وتمضي بقية القصائد على النسق ذاته حيث تكثر فيها ألفاظ ومعاني الغربة والحنين مثل: "الدمع"، "البكاء"، "الشجى"، "الفرقة"، من ذلك قوله: [2]

فأندب المرج فالكنيسة فالشـــط وقل آه يا معيد هواهـــــا
آه من غربة ترقرق بثـــــا آه من رحلة تطول نواهـــا
آه من فرقة لغير تـــــلاق آه من دار لا يجيب صداهـــا
فتعالي يا عين نبك عليهـــــا من حياة إن كان يغني بكاهـــا

وفي مثل قوله أيضا: [3]

---

(1) نفسه. ص 127.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 365.
(3) نفسه. ص 345.

فيا لشجا صدر من الصبر فارغ ويالقذى طرف من الدمع مــلآن
ونفس إلى جو الكنيسة صبّـــــة و قلب إلى أفق الجزيرة حنّـــان

والواقع أن الأمر سيطول بنا إن نحن تتبعنا كل ألفاظ القصائد الخاصة بتجربة الشاعر في الغربة والحنين ذلك لأنها كثيرة والمقام لا يتسع هنا لذكرها جميعها، وما يمكن قوله ها هنا: إن "ابن خفاجة" قد وظف كل ألفاظه في خدمة تجربته هذه واستطاع أن ينطقها بكل مشاعره وإحساساته فكانت دلالاتها النفسية تزيد من قيمتها الفنية.

وبديهي كما يقول عمر بوقرورة «أن تجيء (الأنا) كثيفة في شعر الغربة والحنين ولكن الهام أن التعبير عن الأنا يأخذ دلالات مختلفة من جيل إلى آخر» (1). وإذا جئنا إلى الأنا الخفاجية وجدناها تتجه دوما إلى الماضي عندما تجد نفسها تحت وطأة الحاضر فتجنح صوب الماضي وتتحقق عبره ومن هنا تبرز صيغ الاغتراب المكاني والزماني عند هذا الشاعر على مستوى الخطاب
الفعل الماضي بتراكيبه وجمله، لأن هذا الماضي هو المعبر عن الإيجابية بكل ما تحمله عند "ابن خفاجة" من قيم الحيوية والقوة والسعادة على الرغم من أنه يعد فعلا منتهيا من الناحية الواقعية، أما الفعل المضارع الذي يفترض أنه يدل على الحركة والتجدد والتفاؤل فيغدو عنده دالاً على الضعف والعجز والموت وحاملا لقيم سلبية وهذا ما لاحظناه في الفصل السابق أثناء تحليلنا للنصوص الشعرية.

وإذا كانت الغربة قد دفعت الشاعر إلى خلق معجم شعري حزين تتوافق مفرداته مع واقع الشاعر المؤلم، فإن الحنين والحلم قد دفعاه إلى خلق معجم آخر مقابل للأول وهو معجم ثري بمفردات السرور والفرح يتمثل الماضي وما يحيط به من جوانب مشرقة مثل الاستمتاع بالطبيعة الساحرة التي تحظى بها بلدته شقر –مكان ألفته-

(1) بوقرورة، عمر. الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث. ص 213.

والمرح في أيام الصبا والشباب رفقة الخلان والأصدقاء، وكل ما يمكن أن يحقق له المتعة واللذة فنجد في قاموسه الكثير من الألفاظ التي تعكس قطب السرور؛ الذي هو الحنين والعودة إلى الوراء في مقابل الحاضر والواقع مثل: "عهد السلوّ"، "عهد الصبا"، "الأنس"، "ظلال المنى"، "المربع"، "الوادي"، "الليالي"... وغيرها ولعل في هذه الأبيات النموذجية التي نوردها عل سبيل المثال لا على سبيل الحصر ما يؤكد حضور الماضي سواء بأفعاله الصريحة أو بأفعال المضارع الدالة عليه، من ذلك قوله: (1)

ألا هل إلى أرض الجزيرة أوبـــة   **فأسكن أنفاسا وأهدأ مضجعـــــا**
و أغدو بواديها وقد نضح الندى   **معاطف هاتيك الرّبى ثم أقشعـــا**
أغازل فيها للغزالة سنــــــــــة   **تحط الصبا عنها من الغيم برقعا**
وقد فض عقد القطر في كل تلعة   **نسيم تمشى بينها فتضوعـــــا**
وبات سقيط الطلِّ يضرب سرحة   **ترف بواديها وينضح أجرعـــا**

ويتخذ "ابن خفاجة" من المقابلة بين الماضي والحاضر مطية لإبراز الإحساس العام المسيطر على معظم قصائده في الغربة والحنين و [illegible] المؤلم إلى ذلك الماضي المفرح حيث يصور لنا الشاعر عالم الطفولة والشباب البعيدين (أغدو، أغازل، ..إخ). وتلعب اللغة دورا فاعلا في إبراز التجربة وتعميق دلالة الغربة والحنين وذلك من خلال أبنية الأفعال والألفاظ التي تكشف عن عاطفة الشاعر وأحاسيسه في الزمن الحاضر (الشيخوخة) ونزوعه نحو الزمن الماضي (الصبا والشباب) لذلك تكتظ معظم قصائد "ابن خفاجة" في الغربة والحنين بالأفعال المصاغة في الماضي أو الدالة على الماضي.

ويستخدم الشاعر دائما الألفاظ الموحية ذات الدلالات النفسية وتأتي لفظة "الليل" المحورية في غربة "ابن خفاجة" الزمانية والنفسية لتقف كأقوى دلالة على الذات

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 128.

الخفاجية المغتربة الضائعة في واقع مؤلم لا تستطيع تقبله، فلفظة "الليل" التي تكررت كثيرا في قصائد الغربة والحنين عند "ابن خفاجة"، خاصة خطابات الغربة الزمانية يمكن أن تختصر فيها كل الألفاظ الدالة على نفسية الشاعر ومدى حالة التأزم التي تعيشها الذات الخفاجية في غربتها.

وفي سياق الحديث عن المعجم الشعري تجدر الإشارة إلى الحضور المكثف لألفاظ الطبيعة في شعر "ابن خفاجة" وامتزاجها بشتى الأغراض ومنها غرض الغربة والحنين، الأمر الذي جعل لغته تتسم بالرقة والعذوبة، فهو يعبر بالطبيعة ويتوسل بألفاظها التي لازمت أسلوبه دائما حتى لا تكاد قصيدة من قصائده تخلو من مفردات الطبيعة ومعطياتها، والكون ومظاهره نحو: "الحمام"، "الغمام"، "الليل"، "الصباح"، "البرق"، "الريح"، "الفيافي"، "الغصون"، "الظلال"، "الأباطح"، "الربى"، "النسيم"، "النهر"، "النوار"، "الغزلان"، "الظبي". وغيرها الكثير وفي هذا يقول الدكتور "إحسان عباس" مبرزا ظاهرة مزج "ابن خفاجة" لفنونه الشعرية المختلفة بالطبيعة: «... ولم يكتف بأن يربط الطبيعة بموضوع الحب، ومجلس الخمر، بل ربطها بكل موضوع، وجعلها المتكأ الذي يستند إليه القول الشعري عامة...». [(1)]

أما أدوات التحسين اللفظي فقد كان "ابن خفاجة" يحتفل بها احتفالا كبيرا، ذلك لأن فترة القرن الخامس الهجري التي عاش فيها الشاعر كانت تعد بداية لعصر الصنعة البديعية والزخارف اللفظية في الأندلس لذلك اعتنى بها الشعراء عناية كبيرة بلغت أحيانا حدّ الإسراف المعيب، الأمر الذي جعل بعض المستشرقين يتصورون وكأن الشعر الأندلسي لا توجد فيه إلاّ تلك الألفاظ الرنينية فذهب "فون شاك" إلى أن أشعار الأندلسيين عامة «لأشبه بألعاب نارية تومض ثم تتلاشى في الظلام فتبهر القلوب لحظة بوميضها ولكنها لا تترك في النفس أثرا دائما...» [(2)]. وجاراه في ذلك "غرسيه

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي. ص 163.

(2) بالنثيا، أنخل جنثالث. تاريخ الفكر الأندلسي. ص 47.

غومس" فأشار إلى أنهم «عاشوا أعمارهم كلها مكبلين بقيود القوالب الشكلية الجامدة، وأوغلوا في ذلك حتى استخرجوا منها تلك الزخارف الشعرية الأربسكية التي تشبه أن تكون قصورا حمراء لفظية». (1)

ولا يمكن إنكار هذه الآراء إنكارا كليا، ففيها شيء من الصواب وهو أن بعض الشعراء الأندلسيين قد أسرفوا في استخدام تلك الزخارف اللفظية وربما أغلبهم، ولكن هذا لا يعني أن الرأي السابق ينسحب على كل الشعراء الأندلسيين، كما أنه لا يعني أن كل هؤلاء الشعراء لم يحسنوا استخدام أدوات التحسين اللفظي، ففيهم الكثير ممن أولع بفنون البديع ولكنه لم يسرف فيه إسرافا معيبا، بل أحسن توظيفه كما هي الحال مع "ابن خفاجة"، حيث جاءت صنعته عفوية في غير تكلف تعبر عن قريحته وتجربته. وقد كان الدكتور "عبد المنعم خفاجي" أكثر موضوعية حين أشار إلى أن شعراء الأندلس عامة «لم يحمّلوا الألفاظ ما لا تطيق من المعاني المزدحم

البديع من تورية وجناس وغيرهما وما كان يقع لهم منه في عباراتهم جميل مقبول لأنهم يأخذون من الأنواع البديعية ما توجد به القريحة من غير تعمل ولا إجهاد خاطر»(2)، ثم إن الإتيان بهذه الأنواع البديعية أمر لا عيب فيه ما دام الشاعر يستغلها استغلالا عفويا وحسنا.

ومن المحسنات البديعية التي أولع بها "ابن خفاجة" وطعم بها أساليبه، الطباق والمقابلة والجناس وهي محسنات كثيرا ما أضفت على أساليبه رونقا وجمالا لفظيا وتناسقا موسيقيا، ثم إن "ابن خفاجة" قد انفرد عن سائر شعراء عصره في استخدام هذه المحسنات وتميز بمهارة فائقة في انتقائها ووضعها في الموضع الأنسب لها «فالذي

---

(1) غومس، غرسيه. الشعر الأندلسي. ترجمة حسين مؤنس. ط1. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1952. ص 6.

(2) خفاجي، عبد المنعم. قصة الأدب في الأندلس. ط1. القاهرة: المطبعة المنيرية، 1955م. ج 4. ص 58.

يقرأ شعره تغلب عليه المتعة الفنية والروعة البديعية فلا يجد إلاّ أن يتمتع، وحتى وإن وجده في بعض الأحيان يلتزم ما لا يلزم في بعض أشعاره، فإن تمتعه به لا ينقطع».(1)

ويمكن أن نقيس على ذلك قوله من هذه المقطوعة: (2)

فقد لاح صبح الشيب وانسلخ الصبى فيا صبح ما أجلى وليل ما أســـــرى
فيا ليت أني ما خلقت لمطعـــــــــم ولم أدرما اليسرى هناك وما العسرى
فلست أراني والمغبة خسَّـــــــــــة يفي غسليَ اليمنى بغسْليَ اليســـرى

فقد جمع الشاعر في هذه القطعة الصغيرة من الأبيات بين أكثر من محسن بديعي واحد، فطابق في الشطر الأول من البيت الأول بين "لاح" و"انسلخ"، وكذلك فعل بين "الشيب" و"الصبى"، ثم طابق بين "صبح" و"ليل" أيضا، وبين "أجلى" و"أسرى" في الشطر الثاني، وفي البيت الثاني طابق وجانس في
و"العسرى" جناسا ناقصا، وفي البيت الثالث صنع طباقا بين "اليمنى" و"اليسرى" وجناسا ناقصا بين "غسلي" و"بغسلي". وعلى الرغم من أن الأبيات تحتوي على أكثر من محسن بديعي إلا أن الشاعر استطاع أن يحدث بين ألفاظ هذه المحسنات انسجاما وتآلفا وتناغمًا موسيقيا، ويلاحظ على استخدامه للمحسنات البديعية إكثاره منها حتى إنها لتزدحم في أحيان كثيرة داخل البيت الواحد أو البيتين كما في قوله: (3)

ألا مضى عصر الصّبى فانقضـــى و حبذا عصر شباب مضــــــى
فما تصدّى ينتحي مقبـــــــــــلا حتى تولاّ ينثني معرضـــــــــا

(1) سلطاني، الجيلالي. اتجاهات الشعر في عصر المرابطين بالمغرب والأندلس. ص 230.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 164.
(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 85.

فقد طابق بين "الصبى" و"الشباب" في البيت الأول، وطابق وقابل في البيت الثاني بين "تصدّى" و"تولى" وبين "ينتحي" و"ينثني" وبين "مقبلا" و"معرضا". ويمزج الشاعر بين أنواع المحسنات في استخدامه لها كأن يأتي أحيانا بالطباق إلى جانب الجناس في قوله: (1)

أقلب جفنا لا يجف فكلمـــــــــا تأوهت من شكوى تأملت عن شكرى

فيطابق بين "تأوهت" و"تأملت" ويجانس ويطابق في الوقت نفسه بين "شكوى" و"شكرى".

ويتضح من خلال النماذج السابقة ونماذج أخرى كثيرة نسوقها في مقام آخر، أن "ابن خفاجة" كان بارعا في التلاعب بالمحسنات البديعية، بحيث يمزج بينها مزجا عجيبا فيصنع من الجناس طباقا ومن الطباق جناسا. ويبقى طباقه بين الشباب والمشيب ودوالهما هو الطباق الأساسي الذي يشيع في جل خطابا
بذلك تجربته ويصنع لها التفرد والتميز.

وقد استخدم الشاعر عدّة خصائص أسلوبية قادته إليها تجربته في الغربة والحنين ومعجمه الشعري المعبر عن الضياع والتغرب والذكرى والحلم، ويأتي التكرار في مقدمة هذه الخصائص الأسلوبية فقد شاع بكثافة ملفتة للنظر على مستوى الخطاب المكاني والزماني، وإذا كان هذا التكرار يؤول في حقيقة الأمر إلى دوافع نفسية، فإنه يخلق طاقات إيحائية ويزيد من جمالية النصوص الشعرية وخاصة في جانبها الموسيقي كما سنرى لاحقا.

---

(1) نفسه. ص 148.

كما استخدم ابن خفاجة في خطاباته أساليب إنشائية كثيرة تقف في صدارتها صيغ الاستفهام التي كان الشاعر يعول عليها كثيرا في إخراجه لتجربته، من ذلك قوله:[1]

**ولم أدر ما أبكي أرسم شبيبـــــة		عفا أم مصيفا من سليمى ومربعا**

وفي مثل قوله أيضا: [2]

**بعيشك هل تدري أهوج الجنائب		تخب برحلي أم ظهور النجائـــب**
**فحتى متى أبقى ويظعن صاحب		أودع منه راحلا غير آيـــــــب**
**وحتى متى أرعى الكواكب ساهرا		فمن طالع أخرى الليالي وغارب**

وكلها استفهامات خرجت عن معانيها الحقيقية لتدل على الحيرة والتعجب وتكشف عن أرق الذات الشاعرة ومعاناتها. وكثيرا ما تأتـ
مع صيغ إنشائية أخرى كالتمني والنداء في قوله مثلا: [3]

**فيا شرخ الشباب ألا لقـــــــاء		يبل به على يـــــــأس أوام**
**و يا ظل الشباب وكنت تنـــــدى		على أفياء سرحتك الســـلام**

وقوله أيضا: [4]

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 56.
(2) نفسه. ص ص 215-217.
(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 65.
(4) نفسه. ص 345.

فيا ليت شعري هل لدهري عطفة فتجمع أوطاري علي وأوطاني

وتجتمع صيغ الاستفهام والنداء والتمني لتعبر عن الطابع الانفعالي الذي يسود خطابات ابن خفاجة، وتدل على حسرة الشاعر ومخاوفه وأحزانه وآماله المحكوم عليها باليأس.

وتكثر في خطابات "ابن خفاجة" صيغ أفعل التفضيل التي يستخدمها الشاعر في وصف الزمن الماضي، زمن الصبا والشباب، حيث تسهم في كشف نزوع الذات نحو الماضي، وتعمق دلالة الغربة والحنين، وتبرز المفارقة بين الماضي والحاضر.

إلى جانب كل ما سبق كان "ابن خفاجة" يسترفد بعض معانيه الشعرية وألفاظها من الشعر المشرقي ومن الموروث الأدبي والثقافي العربي، فيضمن شعره بعض ما يستلمحه من التراث الشعري والثقافي، وهذا ما يعكس ثقافته الأدبية والشعرية وإحاطته بالموروث العربي، وهذا الأمر لا يدل على تبعية للمشرق بقدر ما يدل على نظرة الإكبار والفخر التي كان يكنها الأندلسيون عامة للأدب ا
التي احتذاها الشعراء في الأندلس، فكان تطعيمهم لأشعارهم ببعض ألفاظ المشارقة ومعانيهم من باب الإحساس بالوفاء للماضي الأدبي والتأثر به وليس من باب التبعية السلبية.

وأمثلة تأثر "ابن خفاجة" بالشعراء الذين سبقوه كثيرة في شعره عموما ولكننا سنكتفي هنا بإيراد بعض النماذج التي تخص غرض الغربة والحنين ومنها هذا البيت الذي يقول فيه: [1]

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 57.

وإني وعيني بالظلام كحيلــــــــــة لآبى لجنبي أن يلائم مضجعــا

فقد تأثر في معاني هذا البيت وفي بعض ألفاظه ببيت للشاعر "أبي ذؤيب الهذلي" من قصيدة رثى فيها أبناءه: [1]

أم ما لجنبك لا يلائم مضجعــــــا إلاّ أقض عليك ذاك المضجــع

وكذلك قوله: [2]

كفاني شكوى أن أرى المجد شاكيا وحسب الرزايا أن تراني باكيا

فقد تأثر في شكل هذا البيت وبعض ألفاظه بمطلع المتنبي في مدح كافور الأخشيدي: [3]

كفى بك داء أن ترى المجد شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيــا

وكذلك قوله: [4]

ألا ظعنا من صاحب وشبيبــــــة فهل لهما من ظاعنين إيــــاب
دحا بهما صرف الليالي إلى البلى و كل الذي فوق التراب تــراب

(1) المفضل الضبي. المفضليات. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. ط4. القاهرة: دار المعارف. ص 421.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 198.

(3) المتنبي. الديوان. ج4. ص 281.

(4) ابن خفاجة. الديوان. ص 218.

فعجز البيت الثاني مأخوذ من قول المتنبي أيضا في مدح سيف الدولة الحمداني:[1]

إذا نلت منك الود فالمال هيّـــــن   وكل الذي فوق التراب تـــراب

وانعكس في تجربة "ابن خفاجة" أيضا تأثره ببعض الأمثال العربية، من ذلك قوله: [2]

وما كل بيضاء تروق بشحمـــــــة   ولا كل مرعى ترتعيه بسعدان

فصدر هذا البيت مأخوذ من المثل العربي القائل: «**ما كل بيضاء شحمة وما كل سوداء تمرة**» [3]، وعجزه مستمد أيضا من المثل القائل [illegible] * [4]
وهما مثلان يضربان للشيئين أحدهما أفضل من الآخر، وقد جاء بهما الشاعر هاهنا للتعبير عن المكانة الكبيرة التي يحتلها وطنه في نفسه والتي لا يُجاريه فيها أي مكان آخر.

(1) المتنبي. الديوان. ج1. ص 200.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 345.

(3) العسكري، أبو هلال. جمهرة الأمثال. ط1. ضبطه وكتب هوامشه وشقه د أحمد عبد السلام. خرج أحاديثه أبو هاجر محمد سعيد بن بسيوني زغلول. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، 1408 هـ-1988 م. ج2. ص 229.

* السعدان: شوك إذا أكلته الإبل غزرت عليه أكثر مما تغزر على غيره من المرعى. أنظر: جمهرة الأمثال. ص 198.

(4) العسكري، أبو هلال. المصدر السابق. ص 197.

وخلاصة القول في التشكيل اللغوي: أن لغة الشاعر أسهمت بشكل بارز في البناء الشعري لتجربة الغربة والحنين الخفاجية وجاءت مشبعة بهذه التجربة، كما حملت صياغتها رؤية الشاعر وعبرت بصدق عن أحاسيسه.

ثانيا - تشكيل الصورة ودوره في البناء الشعري :

1-مفهوم الصورة الشعرية وعلاقتها بالخيال :

لقد تعددت تعاريف الصورة في الدراسات النقدية الحديثة مما يوحي بصعوبة وضع تعريف جامع لها، خاصة إذا علمنا أن هذا المصطلح –بما هو مصطلح فني حديث- لم يكن معروفا في التراث النقدي العربي ولا في التراث النقدي الغربي الكلاسيكي، وإن كان النقاد العرب القدماء قد تعرضوا له ولبعض قضاياه تحت مصطلح "التصوير" الذي ورد في عبارة "الجاحظ" الشهيرة التي قالها في معرض حديثه عن الشعر «فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[1]. ثم جاء بعده نقاد آخرون تناولوا هذا المصطلح وأهمهم "عبد القاهر الجرجاني" الذي تعرض لمصطلح التصوير مستندا في ذلك إلى مقولة الجاحظ، كما أشار إليها "حازم

(1) الجاحظ، أبو عثمان. الحيوان. تحقيق وشرح عبد السلام هارون. بيروت: دار الجيل، 1412 هــ-1992م. ج3. ص 132.

القرطاجني" في معرض حديثه عن المعاني، حيث قال: «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام للفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ»[1]، غير أن مفهوم الصورة ظل عند النقاد العرب القدماء مرادفا لمفهوم المجاز ولم تخرج وظيفتها عن كونها أحد أنواع البديع وعن كونها حلية وزينة. وبذلك اهتموا بالتجسيد الحسي للصورة أكثر من التجسيد المعنوي فالصورة عندهم هي الصورة الحسية ولا وجود للصورة الذهنية.

أما في النقد الغربي فنجد أن مصطلح الصورة قد شاع تداوله «على ألسنة نقاد الرومانتيكية منذ أوائل القرن التاسع عشر، وزاد الاهتمام بها بعد ذلك لدى شعراء الحركة الرمزية في فرنسا من أمثال مالارميه وقرلين وبول فاليري وغيرهم» [2]. من هنا فالمدرسة الرومانتيكية هي التي غيرت المفاهيم الغربية الكلاسيكية القديمة التي كانت تعتبر الصورة نوعا من الزخارف والحلية التي تزين العمل الأدبي، وبذلك فسرت هذه المدرسة الغربية الصورة «انطلاقا من نظرية الخيال واعتبرت الصورة وسيلة سبر أغوار التجربة الشعرية». [3]

وقد اجتهد الدارسون والنقاد المحدثون في وضع حدود ومفاهيم للصورة منهم الناقد الغربي "دي لويس سيسل" الذي يعرفها بأنها «رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة» [4]. ويعرفها "مصطفى ناصف" بقوله: «تستعمل كلمة الصورة

---

(1) القرطاجي، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 250.

(2) السيد، شفيع. قراءة الشعر وبناء الدلالة. دط. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1999م. ص 235.

(3) حيدة، عبد الحميد. مقدمة لقصيدة الغزل العربية. ص 86.

(4) دي لويس، سيسل. الصورة الشعرية. ترجمة د أحمد نصيف الجنابي وآخرين. الكويت-بغداد، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر -دار الرشيد للنشر، 1982م. ص 23.

عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات» [1]. ويعرفها الدكتور "علي البطل" بأنها «تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها» [2]. ويعرفها الدكتور "عبد الإله الصائغ" بأنها «نسخة جمالية وإبداعية تستحضر الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والواقع دون أن يستبد طرف بآخر». [3]

ويؤكد الدكتور "عز الدين إسماعيل" على عنصر

إذ يقول: «من هنا كانت الصورة دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من إنتمائها إلى عالم الواقع... وليس من الضروري أن يكون عالم الفكرة مطابقا لعالم الوقائع أو أن يكون الذاتي تكرارا للموضوعي، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة وعندئذ، وحينها يحاول الشاعر أن يصنع من الذاتي واقعيا من خلال الصورة المحسوسة، ويبدو هذا الواقع الجديد مغايرا للواقع العياني المرصود. إن هذا الواقع الجديد ليس في الحقيقة واقعا على الإطلاق إلا بمقدار ما يمكن أن نزعم للفكرة حين تعانق الطبيعة من واقعيته» [4]، ويضيف "عز الدين إسماعيل" قائلا: «يجب أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي...» [5]. ويمكن الوصول إلى الصورة عن غير طريق المجاز أيضا. [6]

---

(1) ناصف، مصطفى. الصورة الأدبية. بيروت، لبنان: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. ص 3.

(2) البطل، علي. الصورة في الشعر العربي. ط2. بيروت: دار الأندلس، 1981م. ص 30.

(3) الصائغ، عبد الإله. المرجع السابق. ص 159.

(4) إسماعيل، عز الدين. التفسير النفسي للأدب. بإشراف الدكتور لويس كامل مليكة. بيروت: دار العودة – دار الثقافة. ص 66.

(5) نفسه. ص 67.

(6) أنظر: عبد الله، محمد حسن. الصورة والبناء الشعري. القاهرة: دار المعارف بمصر، 1981م. ص 27.

وهكذا نلاحظ من خلال هذه التعاريف تركيزها على ثلاثة عناصر أساسية في تشكيل الصورة هي: الواقع والشعور والخيال.

فالصورة الشعرية ترتبط بالواقع من حيث كونها تستحضر المرئيات في الذهن عن طريق الحواس ولكنها غالبا ما تعيد تشكيل هذا الواقع وفق الواقع النفسي للشاعر وبذلك تعبر عن تجربته الشعورية ويتخذها الشاعر أداة لتصوير هذا الواقع الداخلي، وتجسيد مشاعره وأحاسيسه من خلالها «ومن ثم يمكن دائما استكشاف عناصر شخصية في كل صورة شعرية إلى جانب العناصر النمطية» (1). أما العنصر الأخير وهو الخيال، فترتبط به الصورة الشعرية ارتباطا وثيقا وبفضله تتجاوز المصطلحات القديمة التي انحصرت في التشبيه والمجاز لتشمل كل الملكات الحسية والروحية، فهو يقوم بتشكيل الصورة من عناصر مختلفة بوساطة التأليف بينها وصهرها وإعادة إخراجها في شكل جديد يعبر عن تجربة الشاعر ذاتها. والخيال كما عرّفه "كولردج" «هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر...» (2)، فهو إعادة تشكيل الواقع وفي الوقت نفسه هو خير وسيلة لتصوير العواطف ونقلها للمتلقي، «ينقل التجربة من شيء يعانى إلى شيء يبصر ويفهم، والخيال بذلك هو معبر يصل المادة بالروح والروح بالمادة ناقلا التجربة في الآن ذاته إلى طور التجسيد. إنه نقطة الحلولية بين النفس والأشياء» (3)، والخيال بهذا الاعتبار «نشاط خلاّق لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها أو نوعا من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية، لا تستمد قيمتها من

(1) إسماعيل، عز الدين. المرجع السابق. ص 75.

(2) كولردج. ص 158. عن محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد الأدبي المعاصر. ط1. دار الشروق، 1414هـ-1994م. ص 289.

(3) الحاوي، إيليا. في النقد الأدبي. ج1. ص 123.

مجرد الجدة أو الطرافة وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي» [1].
وهكذا فالصورة الشعرية تستمد قيمتها وتفردها من الخيال بالدرجة الأولى.

ومهما اختلف النقاد والدارسون في تعريف الصورة فإنها تشكل إبداعية العمل الشعري، بل هي لب العمل الشعري وأهم أداة فيه، فهي ليست تشبيها خالصا ولا استعارة خالصة ولا كناية خالصة ولا مجازا عقليا خالصا. إنها باختصار مزيج من ذلكم جميعا، مزيج من العناصر التي قال بها القدماء والعناصر التي قال بها المحدثون أو هي بتعبير أدق قمة هذه العناصر مجتمعة في التشكيل الفني.

وإذا ما حاولنا أن نتبين قيمة الصورة الشعرية في تجربة الغربة والحنين الخفاجية وجدناها تنبثق عن أحق بواعث قول الشعر، عن الاشتياق والحنين إلى المكان (الوطن) والزمان (الصبا والشباب). إنها صورة متفردة فيها غزارة الشعور وقوة الخيال وبراعة التصوير، وتزيد من قيمتها إثارتها للأحاسيس والمشاعر وامتلاؤها بالحرارة الوجدانية لصاحبها يضاف إلى ذلك تجاوزها للأنماط القديمة وارتقاؤها إلى الإيحاء والرمز والارتباط الشديد بالموقف النفسي.

ولا بد ونحن نبحث في جمالية الصورة في تجربة "ابن خفاجة" في الغربة والحنين من أن نفعل ذلك من خلال تصنيفات مختلفة تضع الصورة الخفاجية في أنماط فنية متنوعة بحيث ننظر إليها في كل نمط أو شكل من زاوية خاصة، ونحاول من خلال هذه الأشكال المختلفة للصورة أن نشمل بالدراسة معظم أنواعها الواردة في تجربة الغربة والحنين الخفاجية.

---

(1) عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط3. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992م. ص 14.

2-أشكال الصورة ومستوياتها في تجربة الغربة والحنين عند ابن خفاجــة:

أ-الصـــــورة البلاغيـــــة :

ونقصد بها الأنماط والوسائل البيانية والبديعية القديمة وهي التشبيه والاستعارة والكناية والبديع، وتقوم الصورة البلاغية عموما «بإعادة تشكيل العلاقات بين الأشياء أو الخروج بها إلى عناصر جديدة فيها قدر من الوهم القائم من جانب المبدع من ناحية ثم من جانب المتلقي حال استقباله العمل في شكله الجديد، ومدى استيعابه له وانفعاله به وتجاوبه معه من ناحية أخرى». (1)

وأول نمط تصويري بلاغي يظهر في خطابات "ابن خفاجة" الحنينية هو التشبيه، وقد تفنن الشاعر في صوره التشبيهية وضمنها أفكاره وأحاسيسه ومشاعره، و«التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة»(2). فالصورة التشبيهية –إذن- توقع الائتلاف بين العناصر المختلفة وتجمع بينها على أساس حسي أو ذهني، وتهدف إلى التوضيح وإحداث اللذة أو المتعة الفنية وهي تقوم بوظيفة فنية غاية في الأهمية، حيث إنها تعتمد إثارة مخيلة المتلقي بما تصدمها به من مرئيات ساكنة ومتحركة، ويرتبط التشبيه بنفسية الشاعر وثقافته وقدرته الإبداعية فكلما كان التباين بين طرفي التشبيه بيّنًا كلما كان تأثيره قويا.

---

(1) التطاوي، عبد الله. الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد. دط. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2002م. ص 6.

(2) عصفور، جابر. المرجع السابق. ص 172.

وقد أكثر "ابن خفاجة" من استخدام التشابيه وهذا التصوير عنده كما يقول الدكتور "رضوان الداية": «فن أصيل نابع من معالجة حقيقية وليس صنعة شعرية مجردة وذلك لأنه يتعاطف مع موضوعاته وينقل إلينا في شعره أحاسيسه بجزئياتها ووقائعها». [1]

وقد نوع "ابن خفاجة" في استخدامه لهذه الصورة بين التشبيهات البسيطة ذات الطابع الإيضاحي والأخرى ذات الطابع التصويري، ومن امثله التشبيهات البسيطه التي تكون فيها العلاقة بين الطرفين واضحة لا تحتاج إلى تأويل قوله: [2]

فدمع كما سح الغمام ولوعـــــــة كما ضربت ريح الشمال شهابـــا

لقد شبه المحسوس بالمحسوس في قوله "فدمع كما سح الغمام"، أي شبه الدموع في سيلانها بالغمام الذي يهطل مطرا، وصورة هذا التشبيه أقرب ما تكون إلى البساطة والسطحية وإن كانت له أهمية في إبانة المعنى والكشف عن الحالة النفسية للشاعر.

ويكثر "ابن خفاجة" من التشبيهات التصويرية ذات القيمة الجمالية العالية، من ذلك قوله في وصف مفازة: [3]

ومفازة لا نجم في ظلمائهـــــا يسرى و لا فلك بهـــا دوّار

تتلهب الشعرى بها وكأنهـــــا في كف زنجي الدجى دينـــار

(1) الداية، محمد رضوان. الأدب العربي في الأندلس والمغرب. دط. دمشق: مطبعة جامعة دمشق، 1971-1973م. ص 269.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 177.

(3) نفسه. ص 85.

فقد شبه كوكب "الشعرى" المضيء في الليل بالدينار الأبيض في كف الرجل الأسود وهي صورة مثيرة للخيال.

وتأتي الاستعارة كمرحلة أخرى من مراحل استخدام "ابن خفاجة" لمجاز اللغة، والاستعارة في شكلها البسيط وكما عرفها القدماء هي «نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو بالإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه... وفضل الاستعارة وما شاكل نفس السامع مالا تفعل الحقيقة» [1]، والاستعارة أيضا «جزء من أداة اللغة، وهي وسيلة للتعبير عن الفكرة المعقدة، لا عن طريق الإخبار المباشر، أو عن طريق التحليل، ولكن عن طريق اللمح السريع لوجه الشبه بين الأشياء المتفرقة، ومن هنا يأتي التفاوت بين عبقريات الشعراء في استباق الأفق وتسجيل الرؤية الكاشفة لهذا اللمح السريع لأوجه الشبه والصلات بين الأشياء» [2]. والاستعارة بهذا المعنى أكثر قيمة من التشبيه لأن هذا الأخير يحتفظ للمشبه والمشبه به بذاتيتهما في حين أن الاستعارة تدمج الطرفين معا وتجعلهما طرفا واحدا وهي بذلك أمعن في الخيال وأبعد عن الواقع لأنها تحقق التفاعل والتداخل في الدلالة، والاستعارة في جوهرها تشبيه مختزل ولكنها تنفرد دونه «بقدرتها على الإشارة إلى عناصر خارج السياق الشعري نفسه، ومن ثم تصبح أكثر قدرة منه على الإيحاء، وإثارة قدر أكبر من التداعي في ذهن المتلقي..» [3].

---

(1) العسكري، أبو هلال. الصناعتين (الكتابة والشعر). تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. دط. بيروت، لبنان: المكتبة العصرية صيدا، 1406هـ-1986م. ص ص 268، 269.

(2) التطاوي، عبد الله. المرجع السابق. ص 211.

(3) نفسه. ص 32.

ويلاحظ على خطاب الغربة والحنين الخفاجي كثرة توظيف الشاعر للصورة الاستعارية التي تظل برهانا قويا على نبوغ الشاعر وتنهض بالتعبير عن نفسيته، فهو مثلا عندما يصف حاله وصحبه وهم يركبون الخيل ويغدون في الليل البهيم الذي لم يظهر منه غير كواكبه، يستعير لذلك صورة البحر بما فيه من ظلمة وموج متلاطم وبما يتعلق به من عوم وغرق فيرسم هذه الصورة في قوله: [1]

فبتنا وبحر الليل ملتطم بنـــــــا   نرى العيس غرْقى والكواكب عوما

ويوظف الشاعر الاستعارة لمعاني الشوق والحنين، حيث يستعير لفظة "يطربه"، التي هي من خصائص الإنسان للحيوان أو الجمل الذي كان يركبه ليلا وهو في رحلته، فيقول: [2]

ويطربه سجع الحمامة بالضحـــــــى   فيلوي إليها جيده متفهمـــــــا
وما كان يدري ما الحنين على النوى   و لكنني طارحته فتعلمـــــــا

لقد جعل من الجمل إنسانا يتفهم سجع الحمام ويحن عندما يسمع صوته وهي صفة تنطبق في حقيقة الأمر على الشاعر وليس على الجمل وهذا ما صرّح به البيت الموالي.

وفي سياق الصورة الاستعارية المستمدة من نفس الشاعر نرى "ابن خفاجة" يصور حنينه إلى عهد الغرام في ظلال الطبيعة وقوة الفتوة، فيقول: [3]

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 173.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 173.
(3) نفسه. ص 236.

لك الله من برق تراءى فسلمـــا وصافح رسما بالعذيب ومعلمـــا
إذا ما تجاذبنا الحديث على السرى بكيت على حكم الهوى و تبسمـا
وما شاقني إلا حفيف أراكـــــة وسجع حمام بالغميم ترنمـــــا
وسرحة واد هزها الشوق لا الصبا وقد سجع العصفور فجرا فهينمـا
أطفت بها أشكو إليها و تشتكـــي و قد ترجم المكاء عنها فأفهمـــا
تحن ودمع العين يسجم والنّـــدى و قرّ بعيني أن تحن ويسجمـــا
فحسبك من صبّ بكى و حمامـــة فلم تدر حقا أيّما الصب منهمـــا

لقد شبه البرق بإنسان ثم حذفه وأبقى على شيء من لوازمه وهو السلام والمصافحة والكلام من خلال الاستعارة المكنية، والشيء
أنسنها وخلع عليها مشاعر الإنسان فجعلها مثله تشكو وتحن، وينجح الشاعر من خلال هذه الاستعارة في أنسنة الطبيعة وتوظيفها للتعبير عن تجربته الأليمة. ومثلما عبر "ابن خفاجة" بالاستعارة عن مشاعر الشوق والحنين، عبر بها أيضا عن مشاعر الغربة وألم الفراق، من ذلك قوله من القصيدة نفسها: (1)

فها أنا والظلماء والعيس صحبـــة ترامى بنا أيدي النّوى كل مرتمـــى

لقد أنسن الشاعر "الليل" و"العيس" وبث فيهما مشاعر الغربة والوحشة وجعلهما يشاركانه ألمه، كما جسّم "النوى" حين شبهه بالإنسان فحذف هذا الأخير وأبقى على شيء منه وهو الأيدي. وقد أكثر "ابن خفاجة" من الصور الاستعارية التي تجسّم المجردات، من ذلك تجسيمه للشباب في قوله: (2)

ويا رب ذيل للشباب سحبتـــــه وما كنت أدري أنه سيقلـــص

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 237.
(2) نفسه. ص 278.

وكل هذه الاستعارات وغيرها الكثير تدل بالإضافة على مهارة الشاعر ومقدرته الفنية، على معاناته أيضا، هذه المعاناة التي كانت أكبر من أن يتحملها بمفرده ولذلك يلجأ في كثير من الأحيان إلى عناصر الطبيعة كالبرق والحمام وسرحة الوادي وغيرها ليحملها بعض همومه ويشركها في آلامه.

ولا يخلو خطاب "ابن خفاجة" في الغربة والحنين من الصور الكنائية وإن كان لا يحتفل بها احتفالا كبيرا بالرغم من أن الكناية تعتمد التصوير أيضا وتؤثر في المتلقي قبل وصول المعنى إلى عقله، فهي كما عرفها القدماء «تر
ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك» [1]، وهي «تشير إلى معاني في قلب الشاعر وعقله عن طريق التعريض والتلويح والإيماء والإشارة» [2]. وقد توسل "ابن خفاجة" بهذا النوع من الصور البلاغية للتعبير عن الموقف النفسي الحزين وعن حالة القلق والأرق التي تعتريه في غربته النفسية، إذ يقول: [3]

وإني وعيني بالظلام كحيلـــــــة لآبى لجنبي أن يلائم مضجعــــا

فالعلاقة بين عبارة "وعيني بالظلام كحيلة" وبين الإحساس النفسي الذي تشير إليه هذه العبارة وهو الأرق والسهاد، واضحة جلية، فالشاعر إنما أراد أن يشير إلى ما يعانيه من هم وكرب في ليالي وحدته وشيخوخته.

---

(1) السكاكي، أبو يعقوب. مفتاح العلوم. ط2. ضبط وتهميش وتعليق نعيم زرزور. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، 1407هـ-1987م. ص 402.

(2) نفسه. ص 411.

(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 57.

وإذا جئنا إلى الصور البديعية وجدناها مما أولع الشاعر به ولوعا كبيرا، حيث جاءت أغلب صوره في الغربة والحنين ممزوجة بهذه الصور البديعية، هذه الأخيرة التي أصبحت في نظر النقد الحديث جزءا من الصورة الشعرية وعنصرا مكملا للإطار الفني الذي يهدف الشعراء من ورائه إلى نقل تجاربهم إلى المتلقين، وبذلك لم تعد الصور البديعية مجرد زينة أو حلية تزين القصيدة، بل ذات قيمة فنية وجمالية كباقي العناصر الفاعلة في القصيدة، كما أن الصنعة تساعد الشاعر على إبراز عاطفته وتصويرها.

ولا يقتصر "ابن خفاجة" على استخدام لون بديعي واحد، بل كثيرا ما تتداخل عنده الألوان البديعية في القصيدة الواحدة وحتى في البـ
ومن أمثلة ازدحام مثل هذه الصور البديعية في شعره قوله: (1)

وإنما ضاء بليل الصبــــــــى ... صبح مشيب ساءني أن أضـــا
لاح ففي عيني نور الهـــــدى ... منه وفي قلبي نار الغضــــى
وابيض من فودي به أســــود ... كنت أرى الليل به أبيضــــا

لقد توفرت هذه الأبيات على ثلاثة أنواع من البديع وهي المقابلة والطباق والجناس، حيث قابل الشاعر في البيت الأول بين "الليل" و"الصبح" و"الصبى" و"المشيب"، وجانس في البيت الثاني بين "نور" و"نار"، وطابق في البيت الثالث بين "أبيض" و"أسود"، ومن ذلك أيضا هذين البيتين: (2)

وكان على عهد السلو تغنيـــا ... يهيج أطرابي فعاد نحيبـــا
دعا بغروب الدمع والدار غربة ... فلم أر إلاّ داعيا ومجيبـــا

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 85.
(2) نفسه. ص 113.

حيث قابل في البيت الأول بين "كان" و"فعاد" وبين "تغنيا" و"تحيبا"، وطابق في البيت الثاني بين "داعيا" و"مجيبا". ومن أمثلة هذه الصور البديعية أيضا هذا البيت الذي يكثف فيه من الطباق، فيقول: [1]

فكدت ودون الصّبى شيبـــــــة أجيء هناك بما أذهبـــــــا

فقد طابق في الشطر الأول بين "الصبى" و"شيبة"، "أجيء" و"أذهبا".

والأمثلة على هذه الألوان البديعية كثيرة في شعره، إذ لا تكاد قصيدة من قصائده بل لا يكاد بيت من أبياته يخلو من صور البديع، وخاصة الطباق بين "الشيب" و"الشباب" ودوالهما، فالشاعر باعتماده على هذه الثنائيات النقيضة يخلق حالة من الصراع تكشف عن المفارقات التي تختلج ذات الشاعر كما تكشف عن رؤيته للوجود وعلاقته بالزمان والمكان. وبذلك يحقق الشاعر غايته الفنية من خلال هذه الصور البديعية بحيث لا يشعر القارئ بأثر التكلف الذي سرعان ما يزول مع تدفق عاطفة الغربة والحنين، وقوة الصنعة، وبراعة الشاعر في التلاعب باللفظ في إطار الطباق والجناس وقدرته على توظيف عناصر البديع لخدمة تجربته ومعانيه وأحاسيسه.

ب- الصـــورة الحسيـــة :

الحسية خصلة أساسية من خصال الصورة التراثية عامة ترتبط بالحواس وتترك أثرها في القارئ فتولد فيه المشاعر والإحساسات المختلفة، والمكونات الحسية في

(1) نفسه. ص 117.

الشعر عنصر ضروري في القصيدة، وقدرة الشاعر ليست في أنه أوجد شيئا من العدم، ولكن قدرته في أنه استطاع أن يكون صورة من أشتات وأن يحضر الصلة المؤلفة إلى ذهنه إحضارا واضحا «فتوفر خاصة الحسية في التصوير الشعري يعين على تقريب الشيء البعيد عن الحسي حتى ولو كان حسيا أو عقليا» (1). والواقع أن أغلب الصور تأتي حسية ما عدا القليل منها ترد ذهنيّة، وما قصدنا من هذا العنصر سوى التركيز على هذا النوع من الصور الحسية التي تعتمد اعتمادا كاملا على الحواس.

وقد راوح "ابن خفاجة" في صوره الحسية بين الصور البصرية والصور السمعية والشمية والذوقية واللمسية وقد يجمع بين حاستين من هذه الحواس في صورة واحدة، والصور الحسية ذاتها قد تتضافر فيما بينها مشكلة صورة واحدة.

ومن بين الصور البصرية التي تأتي نتيجة مشاهدات الشاعر وتأملاته وقوة خياله، والتي استخدم فيها الشاعر الألوان والسرعة والطول والضياء، قوله من قصيدة مدحية قدم لها بالبكاء على بلدته "شقر" وعلى عهد صباه ثم وصف فيها فرسا فقال: (2)

وأبلق خَوَّار العِنان مُطهَّـــــــــم	**طويل الشوى والشأو أقود أتلعـــــا**
جرى و جرى البرق اليماني لبــدة	**تضاحك عن برق سرى فتصدّعــا**
وحسب الأعادي منه أن يزجروا به	**مغيرا غرابا صبّح الحيّ أبقعــــا**
كأن على عطفيه من خلع الســرى	**قميص ظلام بالصباح مرقعـــــا**
ركضت به بحرا تدفّع مائجـــــا	**وأقبلت أم الرأل نكباء زعزعـــا**
يؤلل من أذن فأذن تشوقـــــا	**إلى صرخة من هاتف وتطلعـــا**
كأن له من عامل الرمح هاديـــا	**منيفا و من ذلق الأسنة مسمعـــا**
فسكنت منه بالتغي على الســرى	**أمسح من أعطافه فتسمّعـــــا**

(1) قرش، عبد القادر. الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهدي المرابطين والموحدين. رسالة دكتوراه دولة. جامعة الجزائر، 1992م-1993م. ص 127.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 57، 58.

ويصف "ابن خفاجة" الليل الطويل في صورة مرئية أخرى يتخذ مواد تركيبها من اللون والشكل والضوء، فيقول: (1)

و ليل كما مدّ الغراب جناحـــــه	**و سال على وجه السجل مـــداد**
به من وميض البرق والجو فحمة	**شرار ترامى و الغمام زنـــــاد**
سريت به أحييه لاحيّة السُّــرى	**تموت ولا ميت الصباح يعـــاد**
يقلب مني العزمُ إنسان مقلــــة	**لها الأفق**
بخرق لقلب البرق خفقة روعــة	**به ولجفن النجم فيه سهـــــاد**

وهذه الصورة ليست مجرد وصف خارجي لمشهد الليل وحسب، وإنما هي تعبير عن ذات الشاعر المغتربة الضائعة ومن ثم فهي تحمل طاقة إيحائية كبيرة.

وللصورة السمعية أيضا حضور قوي في تجربة الشاعر، وهي صورة تتوسل حاسة السمع لنقل المعنى المراد إلى أذهان المتلقين، و"ابن خفاجة" قدم لنا صورا سمعية جميلة عمادها الصوت أو الغناء الحزين المنبعث من شجو الحمام، فقال: (2)

سجعت و قد غنى الحمام فرجعــا	**وما كنت لولا أن تغنى لأسجعــا**
وأندب عهدا بالمشقر سالفـــــا	**وظل غمام للصبى قد تقشعــــا**

وهذه الصورة السمعية في أغلب عناصرها، قد جاءت ممزوجة بعواطف الشاعر الناتجة عن حالته النفسية المتأثرة بفراق الوطن والصبى. لقد كان الحمام دوما في سجعه محركا لمشاعر الحنين والاشتياق ومهيجا لذكريات المرح واللهو، وكان

---

(1) نفسه. ص 132.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 56.

بالنسبة "لابن خفاجة" مثيرا لأحاسيس الغربة والحنين، فغناء الحمام يؤثر في نفسه بسرعة ويثير ذكرياته في مرابع وطنه فيحزن ويبكي ويتمنى العودة إلى هذا الوطن، فيقول في هذه الصورة السمعية الحزينة: (1)

فما كان إلاّ أن هتفت حمامـــــة   وساعدت شوقي فاهتززت قضيبا

ومثلما يعبر "ابن خفاجة" عن الغربة المكانية من خلال الصورة السمعية المتمثلة في سجع الحمام نراه يعبر أيضا عن الغربة الزمانية بالص

ألا ساجل دموعي يا غمــــــام   وطارحني شجوك يا حمــــام
فقد وفيتها ستين حــــــــــولا   ونادتني ورائي هل أمـــــام

فهذه الصور السمعية المتوسلة بالطبيعة الحية والمثيرة للمشاعر الإنسانية والناطقة بمعاناة الشاعر من الغربة والحنين، كثيرا ما يعبر بها "ابن خفاجة" في تجربته هذه، لأنه يعبر بها عن نفسية تدل على الحزن وتنطق بالأسى والمرارة.

وإلى جانب الصور السمعية والبصرية نجد صورا ذوقية وشمية يعتمد فيها الشاعر على خياله ومخزون ذاكرته وانفعاله أيضا، ففي هذه الأبيات مثلا يقدم لنا "ابن خفاجة" صورة ذوقية يصفها بالشمية، وهي صورة حسية ذوقية وشمية في الآن ذاته يستخدمها الشاعر في وصف الزمن الماضي، فيقول: (3)

وما كان أعطر تلك الصّبـــــــا   وأندى معاطف تلك الربــــــى

(1) نفسه. ص 113.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 64.
(3) نفسه. ص 117.

وأطيب ذاك الجنى روضـــــــة و مصّة ذاك اللّمى مشربـــــا

وكذلك قوله في أخرى: [1]

وما كان أحلى مقتضى ذلك الجنى وأحسن هاتيك المرامى مراميـــا
وأندى محيّا ذلك العصر مطلعـــا وأكرم نادى ذلك الصحب ناديـــا
زمان تولّى بالمحاسن عاطـــــر تكاد لي
تقضّى وأبقى بين جنبي لوعـــة أناجي لها أخرى الليالي البواكيـــا

ويتوسل "ابن خفاجة" الصورة اللمسية كثيرا في حنينياته، والصورة اللمسية تعتمد أساسا حاسة اللمس التي تتعلق بجسد اللاّمس أو الملموس «وحاسة اللمس هي أيضا حاسة مهمة في إدراك الجمال فهي تطلعنا على ما لا تستطيع العين إطلاعنا عليه كالنعومة والرخاوة والملاسة» [2]. ونجد "ابن خفاجة" في صورة حسية يتخيل نفسه وهو يتحسس جسم من يحب، وهو وإن استخدم كلمات دالة على الذوق مثل "آكله"، "أشربه" إلا أنه أخرج الصورة الحسية ها هنا في الشكل اللمسي: [3]

وأقريء عفيراء السلام وقل لهـــا ألا هل أرى ذاك السهى قمرا تمّا
وهل يتثنى ذلك الغصن نضـــــرة بجزعي وهل ألوى معاطفه ضما
و من لي بذاك الخشف من متقنَّص فآكله عضا و أشربه لثمـــــــا
ودون الصبى إحدى وخمسون حِجَّة كأني و قد ولّت أريت بها حلمـــا

---

(1) نفسه. ص 199.
(2) قرش، عبد القادر. المرجع السابق. ص 145.
(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 81.

وقد استخدم الشاعر في هذه الأبيات بعض التعابير لصورته اللمسية مثل "ألوي"، "ضما"، "عضا"، "لثما".

وخلاصة القول في الصورة الحسية أنها أسهمت إسهاما واضحا في إيصال المعنى ونقل التجربة إلى المتلقى وتعميقها بوسائل لا تخلو من الفنية والجمالية.

ج- الصورة التشخيصية :

الصورة التشخيصية هي أرقى درجات الصورة الاستعارية في شكلها المتطور، وأقوى أركان الصورة الشعرية وأهم وسيلة في بنائها، وظاهرة التشخيص واحدة من طرائق التعبير التصويري والخيالي، وتبدو هذه الظاهرة في الصورة فيما يخلعه الشاعر على الأشياء المادية والمجردات العقلية من الأوصاف والمشاعر الإنسانية، فيرتفع بها إلى مرتبة الإنسان.

والصورة الفنية الرائعة هي التي يستطيع صاحبها تشخيص الجمادات من خلالها ويبث الحركة والحياة فيها، ويحيلها إلى عناصر حية تسهم في التعبير عن تجربة الشاعر فتحمل مشاعره وتصطبغ بعاطفته كما تؤثر في نفس المتلقي. ثم إن التشخيص يضفي على الصورة بعض الظلال ويعطيها طابعا خياليا، والصورة التي تقوم على هذا التشخيص يظهر دورها في وصف أعماق الشاعر وما يجول في نفسه من انفعالات مختلفة، فيستطيع من خلالها أن يتجاوز ذاته ليسقطها على الجمادات أو الوقائع الخارجية ويشخصها ويتفاعل معها.

وقد كان بإمكاننا دراسة هذه الملكة التشخيصية في إطار الصورة الاستعارية غير أننا فضلنا دراستها مستقلة عن الصور الأخرى لأنها تشكل –في نظرنا- ظاهرة دلالية بارزة تميزت بها بعض قصائد "ابن خفاجة" في الغربة والحنين، كما أنها لا تظهر في أبيات بعينها بل تشمل قصائد بأكملها كما هي الحال في قصيدة الجبل وكذلك قصيدة القمر حيث الطبيعة الجامدة والمظاهر الكونية هي الخلفية الأساسية التي تقف وراء الصورة التشخيصية عند "ابن خفاجة"، تتفاعل معه ويتفاعل معها وكأنها هو وكأنه هي، يندمج معها، بل يتوحد معها ويناجيها وكأنه يحادث إنسانا مثله، وهنا يتحقق الصدق الفني من خلال هذه الصورة فتكون بمنأى عن التكلف والزيف.

ولعل أبلغ صورة تشخيصية تظهر فيها مقدرة الشاعر الفنية هي قصيدته المشهورة في الجبل أو في الاعتبار كما يسميها هو: [1]

وأرعن طماح الذؤابة بــــــاذخ	**يطاول أعنان السماء بغــــــارب**
يسد مهب الريح عن كل وجهـــة	**و يزحم ليلا شهبه بالمناكــــــب**
وقور على ظهر الفلاة كأنــــــه	**طوال الليالي مطرق في العواقب**
يلوث عليه الغيم سود عمائـــــم	**لها من وميض البرق حُمْر ذوائب**
أصخت إليه وهو أخرس صامــت	**فحدّثني ليل السرى بالعجائـــب**
و قال ألا كم كنت ملجأ فاتـــك	**و موطن أوّاه تبتل تائـــــــــب**
وكم مرّ بي من مدلج ومـــــؤوب	**وقال بظلّي من مطي وراكــــــب**
و لاطم من نكب الرّياح معاطفـي	**وزاحم من خضر البحار جوانبــي**
فما كان إلاّ أن طوتهم يد الــردّى	**و طارت بهم ريح النّوى والنوائب**
فما خفق أيكي غير رجفة أضلــع	**و لا نوح ورقي غير صرخة نادب**
وما غيض السلوان دمعي وإنمـــا	**نزفت دموعي في فراق الأصاحب**
فحتى متى أبقى ويظعن صاحـب	**أودّع منه راحلا غير آيــــــب**

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 216، 217.

وحتى متى أرعى الكواكب ساهرا فمن طالع أخرى الليالي وغـارب
فرحماك يا مولاي دعوة ضـارع يمد إلى نعماك راحة راغـب
فأسمعني من وعظه كل عبـرة يترجمها عنه لسان التجـارب
فسلّى بما أبكي وسرّى بما شجـا وكان على ليل السرى خير صاحب
وقلت وقد نكبت عنه لطيّـة سلام فإنا من مقيم وذاهـب

لقد اتجه الشاعر في هذه الصورة إلى التعبير عن حالة الاغتراب النفسي التي يعيشها من خلال تشخيص مظهر جامد من مظاهر الكون وهو الجبل الذي راح الشاعر يتأمله ويتأمل من خلاله رحلته في الحياة في أسلوب يعتمد على تبادل الوظائف، فالجبل هنا يشبه الإنسان المتأمل في الوجود يسرد على الشاعر
في الإحساس بالموت وهول المصير المنتظر، وينطق الشاعر الجبل ويمنحه صفات الإنسان وسلوكه فيظهره شيخا وقورا مالاّ من طول بقائه، ويكون الغمام الذي يمر على قمة هذا الجبل شبيها بالعمائم السوداء على رأس هذا الشيخ المتقدم في السن المفكر في عواقب الأيام فيتحدث الشاعر عن الأشخاص الذين مرّوا به وآووا إليه ويستمع الشاعر إلى عظاته وعبره ويتسلّى به فإذا بالجبل هو الشاعر نفسه تقدمت به السن وبقي يفكر في الموت وينتظره.

إن هذه الصورة ليست صورة تشخيصية نمطية أو جزئية يزول أثرها بمجرد تجاوز البيت الذي وردت فيه أو البيتين، وإنما هي صورة تشخيصية تتوفر على نصيب كبير من الخيال ومن التلوينات النفسية التي تجعل أثرها لا يزول بزوال القراءة. وقد تشكّلت هذه الصورة من خلال مستويين من التشخيص: تشخيص عام مثله انتقال الجبل من الجماد إلى الإنسان، وتشخيص نوعي ممعن –إن صح التعبير- يتمثل في كون هذا الجبل الإنسان هو أيضا شيخ وقور متقدم في السن يعصب عمامته على رأسه ويفكر

ويتكلم. إنها أقرب إلى الصورة النفسية والرؤيوية [1] التي يتخذها الشاعر منطلقا للنفاذ من الرؤية البصرية إلى الرؤية الشعرية التي تستكشف الجماد عن طريق الشعور الداخلي الباطن، وهكذا يتعدّى الشاعر بخياله الواسع ما يرى إلى ما يتراءى، وبذلك يكون الوصف الخيالي –هاهنا- «هو وصف الأشياء المحسوسة لا من حيث هي واقعة في المكان بل من حيث هي واقعة في النفس ومدى تأثيرها ومدى ما تستثيره فينا من وحي داخلي... وهذا هو مبدأ التشخيص في الفن: إلقاء رداء من الذات على الوجود ومنحه القدرة على التحسس والشعور، فالوجود جزء من كيان الشاعر وامتداد من خياله فتمنح الكائنات وعيا إنسانيا يتحسس ويشعر... فيتحول الوجود من صورة واقعية جامدة دقيقة الأصباغ إلى قطعة من حياة واضحة التعبير ناطقة الملامح، تتمثل فيها الحركة والحياة والدفق» [2]. وهذا التصوير الفني الفذ لحالة الضيق والقلق والتوتر الداخلي هو امتزاج للخيال بالوجدان الإنساني، وخير الشعر وأعذبه –على حد قول يوسف اليوسف- «هو ما يحقق مثل هذا الدمج المؤلف للعنصرين الصانعين للشعر العظيم، فقد وضعت الحال الوجدانية داخل أطر الخيال عبر الصور ذات البعد التجسيدي». [3]

من هنا فقصيدة "ابن خفاجة" في الجبل –كما يقول الدكتور جودت الركابي- «تمنحنا نفحة جديدة للشعر الأندلسي هي هذه المشاركة في العواطف التي يشعر بها المتأمل لسحر الطبيعة وما يعتريه من رهبة أو طرب وإعجاب، ولهذا نستطيع أن نقول إن ابن خفاجة قد استطاع في هذه القصيدة أن يناجي الطبيعة على نسق جديد لم يعهده الشعر العربي القديم، فأشرك النفس الإنسانية بسر الطبيعة وأدرك ما يسمى عند الفرنجة بحس الطبيعة». [4]

---

(1) أنظر: عساف، ساسين. المرجع السابق. ص 24.

(2) عساف، ساسين. المرجع السابق. ص 25.

(3) اليوسف، يوسف. الغزل العذري. ص 78.

(4) الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ص 108.

ويستخدم "ابن خفاجة" الصورة التشخيصية أيضا في قصيدة أخرى شبيهة بالأولى من حيث كون الجبل فيها هو الجماد الذي يشخصه الشاعر: [1]

وأشرف طماح الذؤابة شامـــــخ	**تنطق بالجوزاء ليلا له خصـــــر**
وقور على مرّ الليالي كأنمـــــــا	**يصيخ إلى نجوى وفي أذنه وقـــر**
تمهد منه كل ركن ركانـــــــــة	**فقطب إطراقا وقد ضحك البـــــدر**
و لاذ به نسر السماء كأنمـــــــا	**يحن إلى وكر به ذلك النســـــــر**
فلم أدر من صمت له و سكينـــة	**أكبرة س**

فابن خفاجة في هذه القصيدة يقف أمام الجبل وقفة إجلال وهذا الجبل شبيه إلى حد كبير بالجبل في القصيدة السابقة وإن لم ينطقه الشاعر، فوقاره يوحي بكبره ورحلته الطويلة في الحياة، وهذا الجبل هو أيضا صورة للشاعر نفسه أسقط عليه مشاعره وأحاسيسه.

والجبل في القصيدتين –معا- تقنية تشخيصية استطاع الشاعر من خلالها أن يضفي الكونية على المعطيات النفسية والوجدانية على نحو يصرف مشاعر الضيق التي كانت تتمركز حول ذات الشاعر، ويجعلها تنسحب على الخارجي وتحل فيه وهذا ما يبرز القيمة الفنية للصورة التشخيصية، فالعاطفة فيها صميمية في الصورة ولا يمكن فصلها عنها وهذا ما يجعل تأثيرها في نفس المتلقي قويا ومستمرا على المدى الطويل.

وإلى جانب هذه الصور التي أمعن فيها الشاعر في التشخيص نجد صورا أخرى اعتمد فيها "ابن خفاجة" على تجسيم الأشياء المجردة بهدف التعبير عن حالة القلق

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 150.

والخوف التي تعتريه في كبره، من ذلك مثلا تجسيمه للمنايا والغياهب والأماني والرّدى وغيرها في قوله: [1]

وحيدا تهاداني الفيافي فأجتلـــــي   وجوه المنايا في قناع الغياهـــــب
و لا جار إلاّ من حسام مصممـــــم   ولا دار إلاّ في قتود الرّكائـــــــب
ولا أنس إلاّ أن أضاحك ساعـــــة   ثغور الأماني في وجوه المطالـــب

فتشخيص "المنايا" جعل لها وجوها ليس وجها واحدا فقط، الأمر الذي يجعلنا نتصور وجوها مختلفة للموت، والشيء نفسه فعله "بالغباهب"، إذ شخص هذه الظلمة وجعل لها أقنعة وكذلك "الأماني" وهي شيء مجرد [illegible] "الثغور". وشخص الشاعر كذلك الموت في صورة مثيرة من قصيدة الجبل الأولى، فقال: [2]

فما كان إلاّ أن طوتهم يد الـــردى   وطارت بهم ريح النوى والنوائب

فجعل للرّدى يدا وكأنه إنسان، وهي يد تبطش وتهلك وتخيف، وقد استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة أن يوصل إلى المتلقي قسوة الموت وهوله.

ونعثر في قصيدة القمر أيضا على صور تشخيصية مثيرة، من ذلك قوله: [3]

وإن صمت ففي مرآك لي عظـــة   قد أفْصَحَتْ لي عنها ألسن العبر

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 215.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 216.
(3) نفسه. ص 130.

لقد شخص الشاعر "العبر" وهي من المجردات في قوله "ألسن العبر"، فألبسها ثوبا إنسانيا حين جعل لها ألسنة تفصح بها عن أحوال الناس في مواجهة الزمن.

وهكذا أسهمت الصورة التشخيصية بشكل بارز في نقل تجربة الشاعر والتعبير عن غربته النفسية في زمن الشيخوخة.

د- الصـــورة الرمزيـــة :

«تحتوي الرمزية على جميع عناصر الصورة وتعكسها بطريقة فريدة لا تخلو من الغموض» [1]، والرمز «لا يجمع أطراف الأشياء إلى بعضها بعضا وإنما يصدر من الداخل إلى الخارج أو يلج من الخارج إلى الداخل، فيجسد النفسي بشكل مادي مبتكر ويبعث المادي محاولا أن يبدع العالم إبداعا جديدا» [2]، وتظهر أهمية الرمز من حيث كونه «إشارة منظورة خارجية لحالة داخلية أو شيء شبه محدود لشيء غير محدود في سبيل اكتشاف العلاقات الغامضة التي تربط بين المادة والروح». [3]

وإذا تكررت صورة بعينها في التجربة الشعرية بشكل ملح لا تصبح مجرد صورة عادية، بل تكتسب صفة الرمزية «والرمز وجه من وجوه التعبير بالصور فالرمز الشعري ذو طبيعة غنية ومثيرة نابع من الشعر ومرتبط به» [4]، والصورة

(1) الرباعي، عبد القادر. الصورة الفنية في شعر أبي تمام. ط2. بيروت-عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – دار الفارس للنشر والتوزيع، 1999م. ص 217.

(2) الحاوي، إيليا. في النقد الأدبي. ج1. ص 142.

(3) نفسه. ص 143.

(4) عساف، ساسين. المرجع السابق. ص 40.

الرمزية هي صورة موحية لا تنص على المضمون صراحة أو مباشرة وإنما توحي به وتشير إليه وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعورية وتدل دلالة قاطعة على عمق التجربة الشعرية وعلى نجاحها كما تدل أيضا على جمالية الصورة وفنيتها وهذا ما أشار إليه الدكتور "جابر عصفور" عندما أشار إلى أن أهمية الصورة تتبع «من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى... وتأثيرها في المتلقي» [1]، حيث تجلب انتباهنا إليها وتفاجئنا بالمعنى الذي تحمله إلينا.

وفي تجربة الغربة والحنين الخفاجية نقع على العديد من الصور الرمزية، لعل أبرزها وأقواها صورة الليل التي كانت تتكرر في خطابه الحنيني بشكل لافت للنظر فقد كانت تلح عليه كثيرا حتى تحولت إلى رمز يستخدمه الشاعر للدلالة على نفسيته، فالليل عنده هو رمز الكآبة والخوف والقلق وهو أيضا رمز للكبر والشيخوخة والعجز، وأمثلة استخدامه لهذا الرمز الشعري البالغ الدلالة كثيرة منها قوله: [2]

وليل كما مدّ الغراب جناحـــــــــه	**و سال على وجه السجل مــــداد**
به من وميض البرق والجو فحمة	**شرار ترامى والغمام زنـــــــــاد**
سريت به أحييه لاحية الســـــرى	**تموت ولا ميت الصباح يعــــــاد**
يقلب مني العزم إنسان مقلـــــــة	**لها الأفق جفن و الظلام ســـــواد**
بخرق لقلب البرق خفقة روعـــة	**به ولجفن النجم فيه سهــــــــــاد**
سحيق فلا غير الرياح ركائــــــب	**هناك ولا غير الغمام مـــــــزاد**
كأني وأحشاء البلاد تجننــــــــــي	**سريرة حب والظلام فــــــؤاد**
أجوب جيوب البيد والصبح صارم	**له الليل غمد و المجر نجـــــاد**
وفي مصطلى الظلماء جمر كواكب	**علاها من الفجر المطل رمـــاد**
و لما تفرّى من دجى الليل طحلب	**وأعرض من ماء الصباح ثماد**

(1) عصفور، جابر. المرجع السابق. ص 327.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 132.

حننت و قد ناح الحمام صبابـــــة وشق من الليل البهيم حـــــداد

إن القارئ لهذه القصيدة قلما يجد بيتا أو شطرا يخلو من ذكر الليل أو وصف له أو لما يتعلق به كالبرق والظلام والدّجى وغيرها من المشتقات الدّالة عليه، فالليل هنا هو ليل الشاعر وهو ليل يرمز إلى أرقه وسهاده. إنه ليل الشيخوخة السرمدي الذي لا ينقضي أما الصباح فهو الشباب المنقضي الذي لا يولد ولا يعود أبدا. إنها من أبلغ الصور التي عبر بها الشاعر عن تجربته في هذه القصيدة. والشاعر يمضي في غمَار هذا الليل السحيق وحيدا غريبا، ليس من ركائب سوى الرياح، ولا من زاد سوى الغمام كأنه جنين في أحشاء البلاد، أو سريرة حب كامنة والظلا [illegible] تضاف إلى الصورة السابقة في عمق رمزيتها وكثافة حمولتها النفسية. والليل في هذه القصيدة هو رمز لغربة الشاعر بكل مظاهرها من وحدة ووحشة وخوف وكبر.

وتلح عليه صورة الليل –الرمزية- في قصيدة أخرى فيراه ليلا سرمديا لا تتبدد ظلمته، وحتى الصباح –في نظره- ليس إلاَّ قميص ليل مرقع بالسَواد، وكلها صور ترمز لتشاؤم الشاعر ويأسه في حياته الجديدة، حياة الشيخوخة والكبر، يقول: (1)

وإني وعيني بالظلام كحيلـــــــة لآبى لجنبي أن يلائم مضجعـــا
وأكبر شأنا أن أرى الصبح أبيضا بعين ترى ربع الشبيبة بلقعـــا

وتتكرر الرؤية الليلية الرامزة إلى الزمن الماضي في هذه القصيدة التي يقارن فيها بين الماضي والحاضر ويحرص على تصوير الليل وتصوير تجربته من خلاله، فيقول: (2)

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 57.
(2) نفسه. ص 172.

أما وخيال قد أطاف وسلمـــــــا لقد هاجني وجد أناخ فخيمـــــــا
وأذكرني عهد اتقادم باللّــــوى و عصرا خلا بين الكثيب إلى الحمى
وحطّ قناع الصبر والليل عاكـف فأفصح دمع كان بالأمس أعجمـــا
وبت و سري راكب ظهر مدمــع طليق إذا ما أنجد الركب أتهمـــــا
أناجي سواد الليل فيه بلوعــــة تحدّث عنها الطير فجرا فهينمـــــا

فصورة الليل هنا هي رمز للذكرى، ذكرى المكان والزمان.

ويرمز سواد الليل في قصيدة الجبل إلى مشاعر الـ
تتملك الشاعر: [1]

وحيدا تهاداني الفيافي فأجتلــي وجوه المنايا في قناع الغيــــاهب
بليل إذا ما قلت قد باد فانقضــى تكشف عن وعد من الظن كــــاذب

ويرسم الشاعر –إلى جانب صورة الليل- صورة رامزة أخرى وهي صورة الذئب الضاري الذي يطلع على الشاعر في رحلته وهو يرمز إلى كل ما يقف في طريق الشاعر كما أنه يضاعف من خوف الشاعر وفزعه. يقول: [2]

سحبت الدياجي فيه سود ذوائــــب لأعتنق الآمال بيض ترائــــب
فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس تطلّع وضاح المضاحك قاطــب
رأيت به قطعا من الفجر أغبشـــا تأمل عن نجم توقّد ثاقــــــب

وتجتمع صورة الليل والذئب في قصيدة أخرى لتبرز بوضوح شدة إحساس الشاعر بالزمن وشدة خوفه، فيقول: [1]

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 215.
(2) نفسه. ص ص 215، 216.

ومفازة لا نجم فيه ظلمائهـــــــا يسري و لا فلك بهـــــا دوّار
تتلهب الشعرى بها وكأنهـــــا في كف زنجي الدجى دينــــار
قد لفني فيها الظلام و طاف بـــي ذئب يلم مع الدجـــى زوّار
طرّاق ساحات الدّيار مغـــــاور ختال أبناء السرى غـــدّار
يسري وقد نضح الندى وجه الصبا في فروة قد مسها اقشعـــرار
فعشوت في ظلماء لم تقدح بهـــا إلاّ لمقتلا
ورفلت في خلع عليّ من الدجـــى عقدت لها من أنجـــم أزرار
والليل يقصر خطوه ولربمـــــا طالت ليالي الركب و هي قصـار
قد شاب من طوق المجرة مفــرق فيها و من خط الهلال عــــذار

فمنظر السرى في ظلمة الليل الحالكة وملاقاة الشاعر فيها لهذا الحيوان المفترس (الذئب) صورة توحي بكل معاني الخوف والرهبة التي تتملك قلب الشاعر.

وإذا كان وميض البرق في الشعر العربي غالبا ما يكون هاديا للشاعر في سواد الليل ومخرجا له من ظلمته النفسية أو شعاع أمل له، فإن صورة البرق الرامزة في تجربة "ابن خفاجة" تشير إلى المعنى نفسه الذي تشير إليه صورة الذئب ومن قبلها صورة الليل وهو خوف الشاعر من خطر ما يتربص به. إنه الموت، يقول: [2]

وما هاجني إلاّ تألق بـــــارق لبست به برد الدجنة معلمــــا
تلوّى هدوا يستطير كأنمـــــا أروع به في سدفه الليل أرقمــا
إذا خط سطرا بين عينيّ مذهبـا تداركه قطر الدموع فأعجمـــا
حملت له قلبا جبانا ومدمعـــا شجاعا إذا ما أحجم الصبر صمَّمَا

(1) نفسه. ص ص 85، 86.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 173.

وتتكرر صورة البرق كثيرا في خطابات الغربة والحنين عند "ابن خفاجة" وغالبا ما تأتي مقرونة بصورة الليل وصورة رامزة أخرى كالرحلة والصحراء، فالأولى الرحلة أو السرى في الليل تشير إلى رحلة الشاعر الطويلة في الحياة، والثانية الصحراء أو الفيافي تشير إلى وحدة الشاعر ووحشته التي اعترته في كبره فغربته عن نفسه.

وتأتي صورة "القمر" في قصيدة القمر لترمز إلى أطوار رحلة الانسان في الوجود، فهو يخلق ضعيفا ثم يتقوى ثم يضعف مرة أخرى [illegible] ناقصا ثم يكتمل بدرا ثم يختفي كما أنه –القمر- يظهر أحيانا في الأعلى وأحيانا ينحدر ومظهره هذا أيضا يرمز إلى أحوال الإنسان وما يعرض له في حياته من تقلبات. يقول في ذلك: (1)

تمر من ناقص حورا ومكتمـــــل　　　كورا ومن مرتق طورا ومنحـــدر

والتعبير بالألوان من وسائل التعبير الرمزي في الصورة، لأن الألوان تحمل مفاهيم ومدلولات خاصة، وقد توسل بها "ابن خفاجة" كثيرا في تجربته في الغربة والحنين وظهرت هذه الصور بشكل أساسي في إشكالية الماضي والحاضر ممثلة في اللونين الأسود والأبيض، فالأول رمز للشباب، والثاني رمز للمشيب، وقد يعبر الشاعر عن هذين المعنيين –الشباب والمشيب- بدوال أخرى مرتبطة باللون الأسود والأبيض كالحمام أو الصباح فيما يتعلق بالشيب، والغراب والليل فيما يتعلق بالشباب، من ذلك قوله: (2)

فأحسن من حمام الشيب غنّـــــى　　　غراب شبيبة ألف النعيبـــــــــــا

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 130.

(2) نفسه. ص 127.

وقوله أيضا: (1)

وقد لاح صبح الشيب وانسلخ الصّبى فيا صبح ما أجلى ويا ليل ما أسرى

ويركز الشاعر في تجربته الشعرية على بعض
دائما حتى تصبح بمثابة رموز شعرية تحمل شحنات عاطفية تزيد من إحساس الشاعر بالغربة وتلهب نار الشوق إلى المكان والزمان في قلبه، وأكثر هذه الألفاظ –الرموز- دورانا في تجربته لفظة "اللّوى" التي ترد بكثافة عالية وكذلك لفظة "الغضى" وغيرهما ومن أمثلة تكرار مثل هذه الألفاظ قوله: (2)

وحنّ هديل على بانــــــــــــة تصدّى خطيبا بها أخطبــــــــــا
فأذكرنا ليلة باللِّــــــــــــوى وعهدا لعصر الصبى أطربــــــا
وماء بوادي الغضى سلســـــــلا ومرتبعا بالحمى معشبــــــــــا

وكذلك قوله: (3)

أما وخيال قد أطاف فسلمــــــا لقد هاجني وجد أناخ فخيّمــــــا
وأذكرني عهدا تقادم باللّـــوى وعصرا خلا بين الكثيب إلى الحمى

(1) نفسه. ص 164.
(2) اين خفاجة. الديوان. ص 116.
(3) نفسه. ص 172.

وأمثلة دوران مثل هذه الألفاظ في تجربة "ابن خفاجة" كثيرة، لأن مثل هذه الرموز أو الصور الرمزية "اللّوى"، "الغضى"، "الحمى" ترتبط دوما بالذكرى وبالماضي الجميل فتفجر في نفس الشاعر نار الشوق والحنين وتزيد من غنائية القصائد.

وخلاصة القول في الصورة الرمزية أنها وليدة معاناة الشاعر، بل هي من صميم تجربته الذاتية الدالة على أرقه وسهاده وطول لياليه وخوفه وغربته وشوقه، وقد كانت صورة الليل أقوى هذه الصور الرمزية وأبلغها دلالة على عمق تجربة الشاعر وتأزم نفسيته وغربة روحه.

هـ- الصـــورة الوجدانيـــة :

الصورة الوجدانية هي صورة وصفية لغوية مجرّدة لا تعتمد في الغالب على أي نوع من أنواع المجاز، وهي التي نطل من خلالها على نفسية الشاعر وهمومه الذاتية التي يفيض بها وجدانه، فالشاعر يضمّن هذه الصورة «صورا عاطفية تخاطب وجدان المتلقي مباشرة، وتنفذ إلى أعماق روحه مؤثرة فيه التأثير الفني المشروط بقوة المثير الشعوري المنبجس من حقيقة الشاعر الوجدانية» [1]. ويستخدم الشاعر في هذا النوع من الصور الألفاظ العاطفية المشحونة بالانفعالية مثل : "الدموع"، الشجو"، "الشوق"، "اللوعة"، "الفرقة"... وغيرها من الألفاظ المؤثرة، ولم تخل لغة "ابن خفاجة" من هذه الصور الوجدانية وإن اعتمدت أحيانا كثيرة على المجاز والصنعة، ومن هذه الصور الوجدانية التي تصف نفسه في غربتها وحنينها قوله: [2]

آه من غربة ترقرق بثـــــــــــا آه من رحلة تطول نواهـــــــا
لست أدري ومدمع العين رطــب أبكاها صبابة أم سقاهـــــــا

(1) عيكوس، الأخضر. الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية (دراسة بلاغية نقدية). رسالة ماجستير. جامعة قسنطينة، 1985م-1986م. ص 230.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 365.

فتعالي يا عين نبكي عليهـــــا	**من حياة إن كان يغني بكاهــا**
وشباب قد فات إلاّ تناسيــــــه	**ونفس لم يبق إلاّ شجاهـــــا**
ما لعيني تبكي عليها وقلبـــــي	**يتمنى سواده لو فداهــــــا**

فهذه القطعة عبارة عن آهات وصيحات من العاطفة الأليمة، يشعر من خلالها المتلقي بعذاب الشاعر الذي يختصره ألم الفراق والغربة ونار الشوق والحنين. إنها صورة شعرية نادرا ما تحتوي على الصنعة والمجاز ومع ذلك فهي صورة معبرة ومؤثرة يكمن سر جمالها في تلك العاطفة المتدفقة وذلك الشجو الغنائي الذي يغمر ألفاظها المشحونة بألم الشاعر، المعبرة عن المرارة التي

تامة وتلقائية واعية. وقد لاحظ الدارسون هذه الملاحظة على الشعر الوجداني عامة ومنهم الدكتور "صلاح فضل" الذي يرى أن «السلوك اللغوي للشاعر الغنائي وطريقته في صياغة عالمه وتشكيل رؤيته يتسم أساسا بغلبة طابع البساطة مهما تعددت الأنماط التي تصاغ فيها هذه اللغة الغنائية فإذا أخذنا نستخلص مكونات هذه البساطة الغنائية وخواصها البارزة وجدنا أنها تتمثل في منظور البنية في قرب المسافة، وشحنات الذكريات والعفوية الطاغية، فما يتصل بالموضوعات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التي تشير إليها فإنه يفضل الوجداني منها مما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما في كثير من الأحيان...». (1)

فكل هذه السمات والخصائص التي ذكرها "صلاح فضل" نراها بارزة في شعر الغربة والحنين عند "ابن خفاجة" وخاصة في خطاباته المعبرة عن الغربة المكانية والشوق إلى الوطن، أما الغربة الزمانية والحنين إلى الشباب فغالبا ما يؤثر الشاعر العمق في التعبير عنها باتكائه على الصور الرمزية والتشخيصية خاصة.

---

(1) وهب، رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد. ص 173. نقلا عن صلاح فضل شفرات النص. ص 50 وما بعدها.

وها هو "ابن خفاجة" يقدم لنا صورة أخرى يقر من خلالها بحقيقة شعوره الذي لم يستطع كبته، وذلك حين يقول واصفا نفسه وقد أتى الموت على كل أصدقائه وخلانه المقربين إليه وتركوه يعاني الوحدة والغربة : (1)

ألا عرّس الإخوان في ساحة البلى	**وما رفعوا غير القبور قبابا**
فدمع كما سح الغمام ولوعة	**كما ضربت ريح الشمال شهابا**
إذا استوقفتني في الديار عشية	**تلددت فيها جيئة وذهابا**
أكر بطرفي في معاهد فتية	**ثكلتهم**
فطال وقوفي بين وجد وزفرة	**أنادي رسوما لا تحير جوابا**
وقد درست أجسامهم وديارهم	**فلم أر إلاّ أقبرا ويبابا**
وحسبي شجوا أن أرى الدار بلقعا	**خلاء وأشلاء الصديق ترابا**

إن العاطفة هي التي أملت اللغة وحدّدت هذه الصورة وصبغتها بصبغتها الحزينة ومن ثم «فالمشاعر والأحاسيس قابلة لأن تتشكل ضمن صور سواء كانت هذه الصور حقيقية أو مجازية..» (2)، وعنصر الإثارة والتأثير في هذه الصورة الوجدانية يرتكز أساسا على قوة العاطفة وصدق الشعور والتجربة، خاصة إذا أخذنا برأي "آنخل بلنثيا" حول الشعر الأندلسي عموما حيث يقول: «ثم نجد هذا الشعر –آخرالأمر- مرتبطا في الغالب أشد الارتباط بحياة الشاعر نفسه، فهو صادر عن وحي إحساس اللحظة التي قيل فيها». (3)

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 177، 178.

(2) عيكوس، الأخضر. المرجع السابق. ص 233.

(3) بالنثيا، آنخل جنثالث. المرجع السابق. ص 49.

وهكذا فالصورة الوجدانية حاضرة بقوة في قصائد "ابن خفاجة" في الغربة والحنين، وهي وإن توفرت أحيانا على تشابيه وإستعارات بسيطة إلا أن العنصر الوجداني فيها لا يلغى، بل يظل طاغيا يكتسح مشاعر المتلقي وينفد إلى قلبه قبل عقله.

وخلاصة القول في تشكيل الصورة في تجربة الغربة والحنين عند "ابن خفاجة" أن الصورة الشعرية بكل أشكالها كانت نابعة من مصدرين أساسيين ظلاّ يتحكمان في هذه الصورة في كامل تجربته، أما المصدر الأول لهذه الصورة فهو حياة الشاعر الخاصة وواقعه النفسي وعاطفته المشحونة بالقلق والخوف والإحساس بالزمن والفناء، وأما المصدر الثاني لهذه الصورة فهو الطبيعة بكل مظاهرها الحية والميتة التي استطاع الشاعر بوساطة ملكة الخيال أن يحطم ما بين هذه العناصر الطبيعية من علاقات مسبقة لا تنتمي إلى عاطفته، وأفاء عليها من د
فنية جديدة كرّست انتماءها لتجربته لا لعلاقاتها السابقة في الطبيعة، كما أن قوة خيال الشاعر لعبت دورا مهما في تكريس الجمالية لصوره الشعرية. يضاف إلى كل ذلك أن كل أشكال الصورة الشعرية التي تعرضنا لها ليست في واقع الأمر سوى صورة كلية واحدة، فهي جميعها تتعانق فيما بينها من أجل إبراز تجربة الشاعر وقيمتها الجمالية والفنية.

ثالثا : التشكيل الموسيقي ودوره في البناء الشعري :

تعد الموسيقى الشعرية أداة أساسية في البناء الشعري وعنصرا جوهريا فيه، ويمكن وصفها بأنها سحر الشعر لأنها أسبق جماليات الشعر إلى التأثير في النفس وهذا ما أدركه القدماء من علماء العربية إذ كانوا «لا يرون في الشعر أمرا جديدا يميزه من النثر إلاّ ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي، وكان قبلهم أرسطو في كتاب "الشعر" يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى عمليتين: أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم» (1)، لذلك فالقدماء أول ما عرّفوا الشعر عرفوه بالجانب الموسيقي وقالوا بأنه الكلام الموزون المقفى وما فعلوا ذلك إلاّ لأهمية هذا الجانب في الشعر.

(1) أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر. ط3. مكتبة الأنجلو المصرية، 1965م. ص 14.

وموسيقى الشعر عموما إضافة إلى وظيفتها الأساسية وهي إضفاء النغمية على القصائد الشعرية، تختص أيضا بمعاني الشعر وتسهم في التعبير عن تجربة الشاعر كغيرها من عناصر التشكيل الفني.

وقد بات من المسلم به أن الموسيقى الشعرية في النقد الحديث قسمان: قسم خارجي منحصر في الوزن والقافية، وقسم داخلي يتأسس على قيم صوتية أرحب من الوزن والقافية، تتآلف صوتيا داخل النسيج الشعري سواء أكان ذلك بتكرار الحروف أو الكلمات أو باستغلال إمكانات أخرى كالتلوين الإيقاعي والبديع اللفظي والمعنوي وكل ما يوفر جرسا موسيقيا جميلا ويصنع النغمية للقصائد، وهذان القسمان يتداخلان ويتحدان معا في البناء الإيقاعي للشعر.

وما يلاحظ على خطابات ابن خفاجة في الغربة والحنين هو مزاوجة الشاعر بين عناصر الموسيقى: الخارجية والداخلية وحرصه على استغلال الإمكانات المتاحة في القسمين معا الاستغلال الأمثل.

1-الموسيقى الخارجية :

يتمثل القسم الأول من الموسيقى الشعرية عند "ابن خفاجة" في الموسيقى الخارجية التي تنحصر في الوزن والقافية وما يحدثانه من إيقاعات نغمية خاصة.

أ-إيقاع الوزن :

عرف القدماء الوزن بأنه «أعظم أركان حد الشاعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة» (1). ويمثل الوزن عنصرا مهما من عناصر الشعر وقاعدة من قواعده النغمية والفنية عموما لا يمكن الاستغناء عنه، فهو كما يقول النويهي: «ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا، بل إنه يختص بالشعر الذي يختص بالعاطفة الإنسانية إذا كانت في حالة زائدة الشدّة، وهو يتناول أقوى العواطف وأكبرها حدة وأكثرها اهتزازا..» (2). ويقوم الوزن في الشعر على «تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع، وقد لا تتساوى الأزمنة الإيقاعية بدخول بعض الزحافات والعلل على بنية الوزن وهذه من الأمور التي سوغها بعض العروضيين، وطبقها الشعراء في قصائدهم، والتفعيلة هي أصغر وحدة يتكون منها الوزن». (3)

وإذا حاولنا أن نتبين موسيقى القصائد التي غلبت عليها ظاهرة الغربة والحنين في ديوان "ابن خفاجة" وفق عملية إحصائية بسيطة، وجدناه قد أجرى معظم قصائده ومقطعاته في هذا الغرض على ثمانية بحور موزعة كالآتي:

البحور الشعرية	**بحر الطويل**	**بحر الوافر**	**بحر الكامل**	**بحر الرمل**	**بحر البسيط**	**بحر الخفيف**	**بحر السريع**	**بحر المتقارب**
عدد تواترها	18	04	02	02	01	01	01	01
النسبة	60 %	%13,33	%6,66	%6,66	%3,33	%3,33	%3,33	%3,33

(1) ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ط3. تحقيق وتعليق محمد محي الدين الحميدي. صفر الخير، 1963م. ج1. ص 134.
(2) النويهي، محمد. قضية الشعر الجديد. القاهرة: معهد الدراسات العربية العالمية، 1934م. ص 28.
(3) السد، نور الدين. الشعرية العربية. ص ص 91، 92.

المئوية								

والملاحظ من خلال هذه الإحصائية أن "ابن خفاجة" قد استخدم البحور ذات الأوزان الطويلة مثل: الطويل والوافر والكامل والرمل والبسيط والخفيف والسريع والمتقارب، وقد جاءت أوزان هذه البحور الثمانية بين انتمائها إلى البحور الصافية والتي تسمى أيضا البسيطة (1) وبين البحور المركبة (2)، فبحر الوافر والمتقارب والكامل والرمل من البحور الصافية «التي تبنى على تفعيلة واحدة متكررة» (3)، وهي:

-بحر الوافر: (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ه

-بحر المتقارب: (فعولن فعولن فعولــن فعولــن فعولــن فعولــن)

-بحر الكامل: (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

-بحر الرمل: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

وجاء بحر الطويل والخفيف والبسيط والسريع ضمن البحور المركبة «التي تتكون من تكرار تفعيلتين» (4) أو تفعيلات مختلفة وهي كالتالي:

-بحر الطويل: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيل)

-بحر الخفيف: (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتــــن فاعلاتــن مستفعلن فاعــلات)

-بحر البسيط: (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)

-بحر السريع: (مستفعلن مستفعلن مفعــولات مستفعلن مستفعلن مفعــولات)

(1) أنظر: السد، نور الدين. المرجع نفسه. ص 92.

(2) نفسه. ص ن.

(3) نفسه. ص ن.

(4) السد، نور الدين. المرجع السابق. ص 92.

ويبدو أن بحر الطويل يأتي في صدارة كل هذه البحور ويحظى بمعظم قصائد الغربة والحنين الخفاجية، حيث جاءت على وزنه ثمانية عشر قصيدة أي بنسبة 60%، مع العلم أن هذا البحر قد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على وزنه [1]، ويلي الطويل بحر الوافر بأربع قصائد أي بنسبة 13,33% ثم الكامل والرمل بقصيدتين أي بنسبة 6,66% وبعدهما البسيط والخفيف والسريع والمتقارب بقصيدة واحدة لكل واحد أي بنسبة 3,33% . وتجدر الإشارة إلى أن بحر الرمل قد أجراه الشاعر على بعض المقطعات القصيرة وليس القصائد الطويلة.

أما فكرة الربط بين البحور والأغراض أو الحالات الشعورية التي تتخللها، فقد تعرض لها العديد من النقاد والدارسين قديما وحديثا وتأرجحت مواقفهم بين رافض لها ومؤيد لها ومشكك فيها، وقد أشار إلى هذه الفكرة "الخليل

ربط بين الأوزان والحالة النفسية «فنجد أنه توصل إلى هذه الفكرة نتيجة لعملية استقراء وجد فيها أن الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن، إنما يعبرون عنها في الأوزان الطويلة، وأنهم حينما يعبرون عن حالات السرور والبهجة يختارون لذلك الأوزان القصيرة». [2]

وأشار "حازم القرطاجني" إلى هذه الفكرة أيضا حينما ربط بين المعاني والأوزان الطويلة منها والقصيرة فقال: «ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافا وقصد تحقير شيء أو

(1) أنظر: أنيس، إبراهيم. المرجع السابق. ص 59.

(2) إسماعيل، عزالدين. المرجع السابق. ص 80.

العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد»[1].

ومن الدارسين المحدثين نجد الدكتور "إبراهيم أنيس" يحاول تقنين هذه العلاقة بين الوزن والموضوع فيقول: «على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية... أما في الحماسة والفخر فقد تثور النفس الأبية لكرامتها ويتملكها من أجل ذلك انفعال نفساني يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة، أما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل ومثل هذا يمكن أن يقال في ا
الثائر العنيف الذي قد يشتمل على وله ولوعة فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده». [2]

غير أن مسألة الربط بين البحور والأغراض تظل مسألة نسبية لا يمكن التسليم بها تسليما مطلقا، فاستعراض القصائد القديمة وموضوعاتها كما يقول الدكتور "إبراهيم أنيس": «لا يكاد يشعرنا بمثل هذا الربط بين موضوع الشعر ووزنه... فهم (يعني الشعراء) كانوا يمدحون ويفاخرون، أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم، وقد يكون من المغالاة أن نتصور اشتراك الشعراء في العاطفة لمجرد اشتراكهم في موضوع الشعر، فالحالة النفسية للخنساء حين كانت ترثي أخاها غير الحالة النفسية التي تملكت أصحاب المراثي من القدماء، وشعور الشاعر إذن وإن توقف إلى حد ما على موضوع الشعر يختلف باختلاف الشعراء واختلاف تأثرهم بعوامل أخرى لا يمكن

(1) القرطاجني، حازم. المصدر السابق. ص 266.

(2) أنيس، إبراهيم. المرجع السابق. ص ص 177، 178.

حصرها» [1]. وهكذا نؤيد ما ذهب إليه الدكتور "إبراهيم أنيس" في قوله السابق من أن الموضوعات الحزينة أو الشاجية تتطلب بحورا طويلة يصب الشعراء فيها أحزانهم، أما الموضوعات التي يغلب عليها الطابع الانفعالي فغالبا ما تتطلب بحورا قصيرة ومتوسطة ذات طابع سريع. ومن هذه الناحية يمكننا القول أن "ابن خفاجة" قد وفق إلى اختيار البحور المناسبة للتعبير عن غرضه الشعري انطلاقا من كون الغربة والحنين من الأغراض الشاجية التي تكون فيها نفس الشاعر منكسرة حزينة لا يناسبها من الأوزان إلاّ البحور الطويلة التي توفر بمقاطعها الطويلة إيقاعا موسيقيا بطيئا مسترخيا يلائم حالة الحزن واليأس.

وما يجب التأكيد عليه ضمن هذا الجانب هو أن الحالة النفسية أو الشعورية التي تكون مسيطرة على الشاعر عند نظمه للقصائد تلعب دورا هاما في البناء الموسيقي الكلي لهذه القصائد، هذا البناء الذي يتجاوز الوزن والقافية الداخلية التي نبّه إليها النقد الحديث، الأمر الذي يصرف النظر عن مسألة الربط بين الغرض والموضوع إلى ما هو أهم وهو أن الشاعر الجيد هو الذي يستطيع التعبير عن تجربته وفق بناء موسيقي متكامل متناسق يشمل الإطار العام والإطار الخاص معا.

ب- إيقـــاع القـافيـــة :

القافية «هي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية» [2]، وهي جزء هام من موسيقى الشعر لا تقل وظيفتها الإيقاعية أهمية عن إيقاع الوزن، والقافية «ليست إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة

(1) نفسه. ص 177.

(2) ابن رشيق. المصدر السابق. ص 151.

الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»[1]. ولا تعد القافية ضابط الإيقاع في البيت وحده، ولكنها تعد كذلك ضابط الإيقاع في القصيدة كلها وعنصرا موحدا بين أجزاء الإيقاع فيها، وهذا لأن القصيدة العربية كانت تبنى في أغلب الأحوال على قافية واحدة ومن ثم فقد استهجن الذوق العربي منذ القديم القافية في أي بيت شعري على التناسب النغمي والصوتي للوزن والإيقاع وعدّوا ذلك عيبا خطيرا». [2]

وترتكز القافية بشكل أساسي على حرف الروي الذي يعد جزءا لا يتجزء منها «وهذا الروي صوت تتسب إليه القصائد أحيانا» [3]، فيقال السينية أو البائية تبعا لحرف رويها.

وباستقراء قصائد الغربة والحنين في ديوان "ابن خفاجة" تبين لنا أنها سيقت على اثني عشر صوتا موزعة كالآتي:

حروف القوافي أو حروف الروي	الباء	الجيم	الراء	العين	السين	النون	الدال	التاء	الصاد	الضاد	الهاء	الهمزة
عدد تواترها	7	6	5	2	2	2	1	1	1	1	1	1

(1) أنيس، إبراهيم. المرجع السابق. ص 246.

(2) موافي، عثمان. في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2002م. ج1. ص 93.

(3) أنيس، إبراهيم. المرجع السابق. ص 247.

النسبة المئوية	23,33 %	20 %	16,66 %	6,66 %	6,66 %	6,66 %	3,33 %	3,33 %	3,33 %	3,33 %	3,33 %	3,33 %

والملاحظ من خلال هذا الجدول الإحصائي لتكرار حروف القافية أو الروي في قصائد "ابن خفاجة" في الغربة والحنين، استخدامه لاثني عشر حرفا من حروف الهجاء هي على التوالي: الباء والميم والراء والعين والسين والنون والدال والياء والصاد والهاء والضاد والهمزة. ويقسم الدكتور "إبراهيم أنيس" حروف الهجاء التي تقع رويا من حيث شيوعها في الشعر العربي إلى أربعة أقسام (1) :

1- حروف تجيء رويا بكثرة في أشعار العرب وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.
2- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.
3- حروف قليلة الشيوع وهي: الضاد، الطاء، الهاء.
4- حروف نادرة في مجيئها رويا وهي: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو.

ووفقا لهذا التقسيم، زاوج "ابن خفاجة" في أشعاره الحنينية بين هذه الأنواع الأربعة، غير أن الصدارة كانت للحروف الأكثر شيوعا في الشعر العربي وقد استخدم منها خمسة حروف هي على التوالي: الباء، الميم، الراء، النون، الدال بنسب متقاربة كما هو مبين في الجدول، في حين جاء استخدامه لأربعة حروف فقط من الحروف الهجائية المتوسطة الشيوع وهي على التوالي: العين، السين، الياء، الهمزة، واستخدم حرفين من الحروف القليلة الشيوع وهما: الضاد والهاء، أما الحروف النادرة فقد استخدم منها حرفا واحدا فقط هو الصاد.

(1) نفسه. ص 248.

وما يلاحظ على النوع الأول من الحروف الهجائية التي استخدمها "ابن خفاجة" هو أن الصدارة كانت لحرف الباء الذي تكرر سبع مرات يليه حرف الميم الذي تكرر ست مرات وبعدهما حرف الراء الذي تكرر خمس مرات ثم النون الذي تكرر مرتين وأخير الدال الذي جاء مرة واحدة فقط، أما بقية الحروف الهجائية الأخرى التي وردت رويا فقد تكررت كلها ما بين مرة إلى مرتين في كل حرف.

وما يلاحظ على هذه القوافي هو توفر معظمها على حرف مدّ في آخرها، وهذا مما انفرد به "ابن خفاجة" في حنينياته، حيث استطاع من خلال حرف المد هذا أن يضفي على القصائد إيقاعا أكثر انسيابا، ويشيع جوّا نفسيا حزينا أو بالأحرى يترجم الجو النفسي الذي يسيطر عليه إلى موسيقى حزينة باستخدامه لحروف المد، خاصة إذا جاءت هذه الحروف –حروف المد- مقرونة بحروف الروي التي يتوفر جرسها على المرارة والوجع والحزن كالعين والميم والسين وغيرها من الحروف التي توحي بعاطفة الأسى والحسرة. كما نوع "ابن خفاجة" في استعماله لهذه القوافي بين مطلقة ومقيدة وإن كانت السطوة للنوع الأول وهي القافية المطلقة التي يكون حرف رويها متحركا وليس ساكنا كما هي الحال في القافية المقيدة. يضاف إلى ما سبق أن قوافيه غالبا ما تكون مفتوحة ومكسورة الروي وبنسبة أقل مضمومة، ومن المعروف أن الكسرة تضفي على موسيقى القصائد الكثير من الرقة واللين وتشعر المتلقي بانكسار نفس الشاعر وحزنها ومن هنا فهي أقدر على نقل الحالة الشعورية أو التجربة وجعل المتلقي يحس بها ويتعاطف معها، في حين أن الضمة تشعر بالقوة والفخامة ومن ثم تعكس تماسك الذات الشاعرة وقوتها وصلابتها. ومن الواضح أن "ابن خفاجة" كان أميل إلى القوافي ذات الروي المكسور التي تتماشى وتجربته وعواطفه الحزينة ونفسه الرقيقة المنكسرة، لأن

شعراء الفخامة غالبا ما يميلون إلى الضم أو القوافي ذات الروي المضموم بينما يميل شعراء الرقة إلى القوافي ذات الروي المكسور [1].

غير أن هذا الربط بين صفات القوافي ومعاني الشعر لا يمكن أن ينظر إليه على أنه قاعدة مسلم بها، بل إن المسألة تبقى نسبية كما هي الحال في قضية الربط بين البحور والأغراض، لأنه لا يوجد صوت يدل بعينه وبالضرورة على معنى معين أو عاطفة معينة، كما إنه لا توجد حروف تدل بعينها على الفرح وأخرى على الحزن، وإنما يمكن أن تتلاءم بعض حروف الروي مع الجوّ النفسي العام للقصيدة ومع الحالة النفسية للشاعر، هذه الأخيرة التي لا يمكن نفي أثرها في اختيار حروف الروي أو قوافي القصائد التي تنسجم أكثر مع الحالة النفسية.

2-الموسيــقـى الداخليـــة :

إلى جانب الموسيقى الخارجية التي تعتمد على الإيقاع العروضي المتمثل في الوزن والقافية، هناك ما يسمى بالموسيقى الدّاخلية التي تتجاوز الإطار العام أو الخارجي الذي لا يمكن أن يعول عليه في الحكم على موسيقى القصائد، إلى الإطار الخاص أو الداخلي الذي يرتبط بنفسية الشاعر ويلتمس في تلك القيم الصوتية الباطنية الناتجة من تآلف الحروف والكلمات وانسجامها داخل النسيج الشعري من خلال عناصر هامة كالتكرار والتلوين الإيقاعي والبديع اللفظي والمعنوي. والشاعر الماهر هو الذي يستطيع أن يضيف إلى موسيقى قصائده هذا الإيقاع الباطني «الذي تحسه ولا تراه تدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه ويكمن في تعادل النغم عن طريق مدّات الحروف حينا وعن طريق تكرارها حينا وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة

(1) أنظر: ابن رشيق. المرجع السابق. ج1. ص 170.

تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة» [1]، والموسيقى الداخلية هي التي تدل على تفوق الشاعر وتبرز خصوصية موضوعه وتجربته «لأن الموسيقى الخارجية، بشكلها العروضي، مشتركة بين جميع الشعراء وجميع الأغراض أيضا، وبمجرد أن يقع الشاعر على بحر أو قافية، أو يرتضيهما لقصيدة معينة، يكون قد ألزم، أو ألزم نفسه، بإطار موسيقي ليس له أن يتجاوزه بعد ذلك، ولا يبقى أمامه للتعبير عن مشاعره وخصوصية موضوعه، إلا مجال الموسيقى الداخلية أو الطارئة، التي تنتج عما يحدثه الشاعر في الوزن الأصلي من زحافات وعلل، كما تنتج عن كيفية اختياره للكلمات وترتيبها.» [2]

وعلى الرغم من صعوبة تحديد هذا النوع من الإيقاع الباطن فإننا سنتوقف عند بعض العناصر الأساسية التي تشكل هذا الإيقاع الباطن أو الموسيقى الداخلية التي نحاول التعرف من خلالها على مدى نجاح "ابن خفاجة" في تكييف موسيقى قصائده لتصبح ملائمة لموضوعه الشاجي المتمثل في غرض الغربة والحنين.

أ- إيقـــاع التكـــرار :

يلعب التكرار دورا بارزا في موسيقى الشعر عامة وتنهض الموسيقى الداخلية لقصائد في جانب كبير منها على هذا العنصر الهام. والتكرار أداة لغوية وظاهرة أسلوبية، وهو يعني تكرار الكلمة أو الحرف أو الصيغة أو العبارة أو الأداة، وتكرار هذه الأنماط كلها يرتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى الشعرية. وللتكرار دوافع نفسية وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية «فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي

---

(1) عيد، رجاء. التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي. دط. الإسكندرية: منشآت المعارف. ص 14.

(2) بن سلامة، الربعي. محاضرات في القصيدة العربية. منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2003-2004. ص 31.

على السواء ضمن ناحية الشاعر ويعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره...» (1) يضاف إلى هذه الدوافع النفسية دافع التنفيس أو التفريغ، أما الدوافع الفنية للتكرار فتكمن «في تحقيق النغمية والرمز لأسلوبه (يعني أسلوب الشاعر) ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة وتغني المعنى، وللتكرار خفة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة...» (2)

ويسعى "ابن خفاجة" في قصائده في الغربة والحنين إلى توفير قدر كبير من الرنين والنغمية عن طريق تكرار الحروف والكلمات، فحرف العين مثلا يتكرر في هذه الأبيات أربعة عشرة مرة: (3)

وصعدت عن حبه زفـــــــــرة　　　يكاد لها الصدر أن يلهبـــــا
وأعرب عن لوعة مدمـــــــــع　　　إذا لجلجت لوعة أعربـــــا
وردع أصيل لوى معطفـــــــي　　　ففضضت بالدمع ما ذهبـــا
وشعشعت أندب عصرا خـــــلا　　　و قصر ابن ستين أن يندبـــا

فتكرار حرف العين هنا يثير نغمة وجرسا موسيقيا ثرياً وهذا التكرار يرتبط لاشعوريا بالحالة النفسية للشاعر، خاصة إذا علمنا أن حرف العين من الحروف التي تعبر عن المرارة والفقد «فتكرار الشاعر لحرف بعينه، قد يكون له مغزى نفسي عميق فقد يرجع هذا إلى صورة الحرف أو شكله أو إلى صورته وما يوحي هذا الصوت في نفس الشاعر من إيحاءات نفسية معينة تعكس شعورا يسيطر عليه، وهو بصدد

(1) السعدني، مصطفى. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث. الإسكندرية: منشأة المعارف. ص 172.
(2) نفسه. ص 173.
(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 117.

ممارسته لتجربته الفنية..» (1). وتكرار الشاعر لحرف دون آخر في البيت الواحد أو عدة أبيات يحقق له إيقاعا موسيقيا تستسيغه الأذان وتألفه الأسماع، من ذلك تكرار حرف السين المهموس في قول ابن خفاجة: (2)

إن للجنة بالأندلـــــــس مجتلى حسن وريا نفـــــس
فسنا صحبتها من شنـــــب ودجى ليلتها من لعـــــس
فإذا ما هبّت الريح صبـــــا صحت واشوقي إلى الأندلـــس

فتكرار حرف السين هنا بغض النظر عن معناه لـ
في إضفاء الثراء الموسيقي على الأبيات. وفي قصيدة القمر أيضا نلاحظ تكرار عدّة أصوات منها حرف الحاء والسين في قوله: (3)

لقد أصخت إلى نجواك من قمـــر وبت أدلج بين الوعي والنظـــــر
لا أجتلي لمحا حتى أعي ملحــــا عدلا من الحكم بين السمع والبصر
وقد ملأت سواد العين من وضح فقرط السمع قرط الأنس من سمر

فتكرار حرف الحاء والسين يساهم في الإحساس بالانسياب الموسيقي في هذه الأبيات، يضاف إلى ذلك أن حرفي الحاء والسين يعدان من الحروف المهموسة وبالتالي فإمكاناتهما الصوتية تتلاءم وتجربة التأمل والمناجاة وما يصاحبها من صمت وسكون.

(1) موافي، عثمان. المرجع السابق. ج2. ص 55.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 136.
(3) ابن خفاجة. الديوان. ص 130.

ويحرص "ابن خفاجة" في أغلب قصائده في الغربة والحنين على تكرار بعض الكلمات من أجل الحفاظ على إيقاعاتها الصوتية وتنويع هذه الإيقاعات بحسب تجربته الشعرية، وهو بهذا التكرار يضاعف من موسيقية القصائد أو الأبيات، من ذلك مثلا تكراره لكلمتي "غام" و"صبا" في هذه الأبيات: (1)

خليلي من حمير حدّثـــــــا   **أخا شيبة عن ليالي الصّبـــى**
وبلاّ بذكر الهوى غلــــــة   **بصدر كريم صبا ما صبـــا**
وما غام ما غام حتى انجلـــى   **فأضحى ولا انقاد حتى أبـــى**

ومن أمثلة تكراره لبعض الكلمات أيضا قوله: (2)

وأشكو لو شكوت إلى مصيـــخ   **ليالي لا توفر من مشيبـــي**
تمشى تارة مشي السبنتـــى   **و آونة تدب دبيب ذيـــب**

فالتكرار الدائر بين "أشكو" و"شكوت" وبين "تمشى" و"مشي" وبين "تدب" و"دبيب" يزيد من تدفق النغمات والاستئناس بها والتلذذ عند سماعها والإحساس بما تحمله من عاطفة الشاعر الحزينة.

ويعمد الشاعر إلى تكرار بعض الصيغ الصرفية والمواد اللغوية، من ذلك مثلا صيغة أفعل التفضيل التي تتكرر كثيرا في تجربة "ابن خفاجة" كما هو واضح في هذه الأبيات: (3)

---

(1) نفسه. ص 116.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 93، 94.
(3) نفسه. ص 117.

وما كان أعطر تلك الصّبـــــــا وأندى معاطف تلك الرّبــــى
وأطيب ذاك الجنى روضــــــــة ومصة ذاك اللّمى مشربـــــا

وفي مقوله أيضا: (1)

وما كان أشهى ذلك الليل مرقــدا وأندى محيا ذلك الصبح مطلعــا
وأقصر ذاك العهد يوما وليلـــــة وأطيب ذاك العيش ظلا و مكرعا

ويشمل تكرار الصيغة، تكرار بعض الأدوات الدالة على الاستفهام أو النداء، ويعمد الشاعر إلى هذا النوع من التكرار لإشاعة عاطفة والثكل، من ذلك مثلا تكراره للأداة "لم" في قوله: (2)

كأني لم أذهب مع اللهو ليلـــــة ولم أتعاط الباليّ المشعشعـــــا
و لم أتخايل بين ظل لسرحــــــة وسجع لغرّيد و ماء بأجرعـــــا
ولم أرم آمالي بأزرق صائـــــب وأبيض بسام وأسمر أصلعــــا

وكذلك تكراره لــ "حتى" و"متى" في قوله: (3)

فحتى متى تبْري الليالي سهامها وحتى متى أُرمى بها فأصـــاب
وحتى متى ألقى الرّزايا ممضـــة كما كرعت بين الضلوع حراب

(1) نفسه. ص 56.
(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 57.
(3) نفسه. ص 218.

وهذا التكرار للعناصر والصيغ اللغوية بالإضافة إلى وظيفته الموسيقية المتمثلة في رفع الإيقاع الصوتي وإثراء النغم الموسيقي، ووظيفته الدلالية التي تتمثل في الإلحاح على المعنى والتركيز على التجربة، له وظيفة جمالية أيضا تتمثل في تلك المتعة الفنية التي يستشعرها القارئ في تلاعب الشاعر بالكلمات وتبديل موقعها من مكان لآخر.

ب- التلوين الإيقاعي :

التلوين الإيقاعي «هو ما يعمد إليه الشعراء من تلوين داخلي للبحر الواحد وذلك بما يدخلونه عليه من زحافات وعلل، أو بما يضفون على مقاطعه من تنغيمات تكسبه خصوصية وقدرة تعبيرية جديدتين دون أن تخرجه من إيقاعه الأصلي». [1]

ولا شك أن إيقاع المدات أو الحروف التي تتوفر على حرف مد، يعد من وسائل التلوين الإيقاعي الداخلي التي يعمد إليها الشعراء لتحقيق تعادل النغم وتلوين الأبيات أو القصائد بالحالة النفسية المسيطرة على الشاعر، وسنحاول توضيح هذه الظاهرة ببعض الأمثلة والنماذج من حنينيات "ابن خفاجة"، لنرى إلى أي مدى استطاع هذا الأخير أن يستفيد من توظيف التلوين عن طريق المدّات للتعبير عن تجربته وغرضه الشاجي

(1) بن سلامة، الربعي. محاضرات في القصيدة العربية. ص 33.

الحزين، ألا وهو غرض الغربة والحنين، وسنأخذ على سبيل المثال هذه القصيدة التي مطلعها: (1)

أما وشباب قد ترامت به النــوى فأرسلت في أعقابه نظرة عبرى

0//0// 0/0// 0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

وهي من بحر الطويل الذي يتكون في الأصل من تفعيلتين تتكرران أربع مرّات، مرتين في الصدر ومرتين في العجز على النحو التالي:

فعولن، مفاعيلــن، فعولن، مفاعيلن فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلــن

0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

وإذا كان من المعروف في علم العروض أن المقطع الطويل يتكون من حركة وسكون [/0] وأن المقطع القصير يتكون من حركة [/]،

يتكون في الأصل من [28] ثمانية وعشرين مقطعا طويلا وقصيرا موزعة بالتساوي بين الصدر والعجز، بحيث يحتوي كل واحد منهما على عشرة مقاطع طويلة [/0] وأربعة مقاطع قصيرة [/] وهذا يعني أن البحر الطويل في الأصل يغلب عليه طابع الثقل نتيجة غلبة المقاطع الطويلة على حساب المقاطع القصيرة.

وإذا كان من المعروف –كما سبق ذكره- أن المقاطع القصيرة تكسب البحر الحركة والسرعة، بينما تكسبه المقاطع الطويلة البطء والثقل، مما يجعل النوع الأول من المقاطع القصيرة «تلائم الموضوعات العنيفة، بينما تلائم الأخرى الهدوء والحزن وما إليهما» (2)، ومن ثم فالبحر الطويل وغيره من البحور الطويلة يتمتع بقدرة كبيرة على التعبير عن مشاعر الغربة والحنين وغيرها من المشاعر الحزينة لذلك اختاره "ابن

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص 148.

(2) ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط6. القاهرة: دار المعارف. ص 72.

خفاجة" مع غيره من البحور الطويلة للتعبير عن همومه ومعاناته. ولم يكتف "ابن خفاجة" في النموذج السابق بما يوفره البحر الطويل من المقاطع الطويلة بل عمد إضافة إلى ذلك إلى استخدام المدّات أو «المقاطع الممدودة القائمة على سكون الاستغراق» [1] التي تسمح بتلوين المقاطع الطويلة نفسها وبالتالي تكسبها مزيدا من البطء والاسترخاء والثقل، مثل "ما"، "با"، "را"، "وا"، "في"، "قا"، "را" وابن خفاجة إنما يستخدمها –هنا- في مقابل المقاطع المبنية على "سكون التركيز" [2]، التي ترد بنسبة أقل من ذلك مثلا: "قد"، "مت"، "سل"، "أع"، "تظ".

وإذا كان «سكون التركيز يفيد معنى العنف وسكون الاستغراق يفيد معنى الدّوام» [3]، فذلك يعني أن حروف المد أو بمعنى أصح المقاطع الطويلة المبنية على سكون الاستغراق الذي يفيد بدوره معنى الدوام والاسترخ
والهموم والغربة التي كانت تستغرق "ابن خفاجة"، فهي أقدر على تجسيد هذه المشاعر الحزينة وإشاعة الحس النفسي ببطء الحركة بما يناسب هذا المعنى الحزين كما هو واضح في هذا البيت من نفس القصيدة السابقة: [4]

فها أنا لا نفس تخف بها المنـــى فتلهو ولا سمع تطور به بشـــرى

فالمدّات الممثلة في "ها"، "نا"، "لا"، "ها"، "نا"، "هو"، "لا"، "طو"، "را" تسهم بشكل بارز في إثراء الأبيات بالموسيقى وتعطي إحساسا بالمرارة واليأس والحزن، وما ذلك إلاّ حزن الشاعر على أيام شبابه التي مرت وانقضت.

---

(1) بن سلامة، الربعي. المرجع السابق. ص 34.

(2) نفسه. ص ن.

(3) العياشي، محمد. نظرية إيقاع الشعر العربي. دط. تونس: المطبعة العصرية، 1976م. ص 322.

(4) ابن خفاجة. الديوان. ص 148.

وتبدو ظاهرة التلوين الإيقاعي عن طريق المقاطع الطويلة الممدودة أكثر وضوحا في قوله من قصيدة أخرى من البحر نفسه وهو الطويل: (1)

فحتى متى تبرى الليالي سهامها وحتى متى أرمى بها فأصـــــاب

فبالإضافة إلى التكرار الصوتي الدائر بين "حتى" و"متى"، نجد أن المقاطع الطويلة الممدودة قد تكررت في هذا البيت ثلاثة عشرة مرة، سبع مرات في الصدر: "تا"، "تا"، "را"، "يا"، "لي"، "ها"، "ها"، وست مرات في العجز: "تا"، "تا"، "ما"، "ها"، "صا"، "بو".

فهذه المقاطع الطويلة المبنية على سكون الاستغر[illegible]

للأبيات أو القصائد، كما أنها تعبر عن الحالة النفسية الحزينة للشاعر وتنقل للمتلقي يأسه وحسرته على أيام شبابه وثقل أيام الشيخوخة عليه بعدما تقادم به الزمن وتفرق عن أحبابه.

وهكذا ندرك أن هذه المقاطع الطويلة المبنية على سكون الاستغراق تسهم بقدر كبير في التدفق الموسيقي وفي التعبير عن تجربة الشاعر، وإشاعة جو الحزن واليأس، الأمر الذي لا توفره المقاطع المبنية على سكون التركيز، ويمكن توضيح هذا الفرق بين النوعين من المقاطع من خلال القيام بموازنة بسيطة بين النماذج السابقة من غرض الغربة والحنين التي تسود فيها المقاطع الطويلة المبنية على سكون الاستغراق، وبين نموذج آخر خارج هذا الغرض كهذه الأبيات التي يصف فيها "ابن خفاجة يوم أنس" من بحر الكامل، فيقول: (2)

سقياً ليوم قد أَنخْت بسرحـــــــةٍ ريًّا تُلاعبها الرياح فتلعـــــب

(1) نفسه. ص 218.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 289.

سَكْرى يغنّيها الحمام فتنْثنـــــــي طرباً ويسقيها الغمام فتشـــرب
نلهو فتُرفع للشبيبة رايـــــــــةٌ فيه ويُسرج للتصابي مَركـــــب
ما زالَ ينعطفُ الخليجُ مجـــــرَّةً فيه ويطلع للسُّلافة كوكـــــــب
ويكر من كأسِ المدامة أشقـــــــر يجري و يصدر للزجاجة أشهب
والروض وجهٌ أزهرٌ والظــلُّ فــرْ عٌ أسودٌ والماء ثغرٌ أشنـــــــبُ

فبيْن هذا النموذج والنماذج السابقة يوجد فرْق موسيقي واضح لا يظهر في الإيقاع العام للبحر العروضي ولكنه يظهر في الإيقاع الداخلي لوحدات الكلمات، ويرجع هذا الاختلاف إلى الفرق الواضح بين نوعي المقاطع المستخدمة في هذا النموذج والنماذج السابقة، حيث استطاعت المقاطع الطويلة المبنية على سكون الاستغراق التي أكثر منها "ابن خفاجة" في النماذج السابـ [illegible] أن تثري موسيقى القصائد وتشيع فيها اللحن الحزين المستمد من حزن الشاعر ويأسه، وتكررت بنسبة كبيرة ما بين أربع إلى سبع مرات في البيت الواحد، أما في هذه الأبيات التي يصف فيها يوم أنس فعلى الرغم من أنه راوح فيها بين استخدامه للمقاطع الطويلة المبنية على سكون التركيز والمقاطع المبنية على سكون الاستغراق، إلا أنه أكثر من النوع الأول الذي تكرر بنسبة عالية في كل الأبيات مثل: سق، يو، قد، نخ، سر، ري، سك، تنـــ، تش، تل، تر، يس، مر، ين، يط، كو، أش، يص، أشـــ، وجـــ، أز، ظل، فر، أســـ، أشـــ وقلل من النوع الثاني أي المقاطع المبنية على سكون الاستغراق، فلم تتكرر هذه الأخيرة إلاّ بنسبة مرتين إلى أربع مرّات في البيت الواحد، الأمر الذي أدّى إلى تقصير النغم الموسيقي وإشاعة حالة النشاط والفرح والحيوية فيه، لأن هذه المقاطع المنتهية بسكون التركيز تنسجم بشكل أكثر مع انفعال الشاعر هنا الذي يدعو إلى الحيوية والفرح والنشاط، على عكس المقاطع المنتهية بحركة ممدودة في قصائد الغربة والحنين التي تكون أكثر انسجاما مع إحساس الشاعر الداعي إلى الحزن واليأس من حالة الغربة.

ج- إيقـــــاع التصريــــع :

التصريع «هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته» [1]، والتصريع بالإضافة إلى ذلك «مظهر من مظاهر الإيقاع على مستوى الأصوات وينبع إيقاعه من أصله فهو حرف وللحروف إيقاعها والتصريع أيضا خرق للرتوب والثبات ولقوانين المنع ولئن كانت القافية تشكل تماثلا إيقاعيا على مستوى عمودي فإن التصريع يشكل المستوى الأفقي ضمن كل بيت ولهذا التشابه الأفقي أثر إيقاعي كبير بخلقه تناغما داخليا يساهم في تعضيد الإيقاع الكلي للنص الشعري» [2]، وهو أيضا «ضامن للتسلسل الصوتي النصي وعامل جذب [illegible] الإيقاعية القائمة على التماثل الصوتي نغما مسكونا بكثير من التواشج الصوتي الذي قد ينبع من اختلاف المعاني وتشابه الأصوات». [3]

وقد اهتم "ابن خفاجة" بتوظيف ظاهرة التصريع في مطالع قصائده لإثراء معجمها الإيقاعي بما ينجم عن تكرار الصوت من أثر سمعي يشد انتباه المتلقي ويؤثر في نفسه خاصة إذا كان الحرف المصرع من الحروف ذات الإيقاع الحزين، من ذلك مثلا قوله: [4]

سجعت وقد غنّى الحمام فرجعـــــا   وما كنت لولا أن تغنى لأسجعـــا

---

(1) ابن رشيق. المصدر السابق. ص 173.

(2) الحسين، أحمد جاسم. الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي. ط1. دمشق، سورية: الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، 2000م. ص 128.

(3) نفسه. ص 129.

(4) ابن خفاجة. الديوان. ص 56.

وقوله أيضا: [1]

ألا ساجل دموعي يا غمـــــــام وطارحني بشجوك يا حمـــــــام

وقوله أيضا: [2]

لقد أصخت إلى نجواك من قمـــــر وبت أدلج بين الوعي والنظـــر

والأمثلة على ظاهرة التصريع كثيرة عند "ابن خف. ... ي

استخدامه للحروف المصرعة.

د-إيقـــاع الطبـــاق والمقـــابلـــة :

الطباق مصطلح بلاغي ينتسب إلى البديع. وقد صنف ضمن المحسنات المعنوية التي تهتم بناحية المعنى ومن ثم لم ينظر في أهميته الموسيقية وقيمته الصوتية والإيقاعية الحاصلة من تضاد الألفاظ وتقابلها، فالطباق «يعني المطابقة بين كلمة وأخرى مضادة لها في المعنى وبذلك تتولد ضدية وفجوة نفسية بين هذين المتضادين، ومن التسمية نلحظ شيئا من المعنى الموسيقي إذ عبّر عن التضاد بالتطابق» [3]، وهذا التضاد الحاصل بين المعنيين يخلق جرسا موسيقيا متنوعا، فالطباق بالإضافة إلى كونه من المحسنات البديعية التي تساهم في إبراز المعنى وترسيخه، يعد أيضا من المحسنات الصوتية في إيقاع الشعر، له علاقة وطيدة بإحساس الشاعر وحالته النفسية التي تدفعه إلى استخدام مثل هذه المطابقات أو الثنائيات الضدية كما يسميها النقد الحديث.

(1) نفسه. ص 64.

(2) نفسه. ص 130.

(3) الحسين، أحمد جاسم. المرجع السابق. ص 133.

ويعتمد "ابن خفاجة" على مثل هذه الثنائيات الضدية اعتمادا كبيرا في تشكيل موسيقى قصائده مثلما اعتمد عليها في تشكيل اللغة وتشكيل الصورة حتى غدت ظاهرة دلالية ملفتة للنظر في تجربته. وقد أوردنا العديد من أمثلة هذه الثنائيات الضدية في غير هذا الموضع وسنقدم ها هنا بعض النماذج منها لنركز على أهميتها الموسيقية، فمن ذلك قول ابن خفاجة: (1)

و إني إذا ما شاقني لحمامـــــــــة　　رنين وهزّتني لبارقة ذكـــــــــــرى

لأجمع بين الماء والنار لوعـــــــة　　فمن مقلة ريّا ومن كبد حــــــــرّى

وقد خف خطب الشيب في جانب الرّدى　　فصارت بـ

فمن هذه الفجوة الحاصلة من الاختلاف بين "الماء" و"النار" في الشطر الأول من البيت الثاني وكذلك الاختلاف بين "ريّا" و"حرّى" في الشطر الثاني منه، وبين "الصغرى" و"الكبرى" في الشطر الثاني من البيت الأخير، يتولد إيقاع نفسي أخّاذ يمتد إلى المعاني ولا يكتفي بالألفاظ. إنه موسيقى نفسية –إن صح التعبير- تزيد من ثراء الإيقاع العام للقصيدة ومن هنا فالطباق «ذو أثر عظيم لأنه غير تقليدي ولا يقوم على المشاكلة، بل على الاختلاف، وللاختلاف أساس هام لأي نص أدبي يدّعي لنفسه شيئا من الشاعرية» (2). ومن أمثلة هذا المحسن الصوتي في شعر الغربة والحنين عند ابن خفاجة أيضا قوله: (3)

فما ناب عن خل الصّبى خل شيبة　　ولا عاض من شرخ الشباب خضاب

و لما تراءت للمشيب بريقـــــــة　　وأقشع من ظل الشباب سحــــــاب

---

(1) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 148، 149.

(2) الحسين، أحمد جاسم. المرجع السابق. ص 134.

(3) ابن خفاجة. الديوان. ص ص 218، 219.

فالتضاد بين "المشيب" و"الشباب" هنا يولد إيقاعا نفسيا يؤول إلى الاختلاف في المعنى بينهما، وإيقاعا موسيقيا متولدا من اتفاقهما في الأصوات اللغوية. والأمثلة على إيقاع الطباق كثيرة في تجربة "ابن خفاجة" وكلها تشير إلى نفسيته القلقة المتوترة، وتساهم في الوقت نفسه مساهمة فعالة في التشكيل الموسيقي لقصائده الذي يزداد ثراء بتحول الطباق فيه أحيانا إلى مقابلة تجمع بين أكثر من طباق واحد في البيت، من ذلك مثلا قوله: (1)

فأحسن من حمام الشيب غنـــــى   غراب ش

وقوله أيضا: (2)

وكان على عهد السلو تغنيـــــا   يهيج أطرابي فعاد نحيبـــــا

فاجتماع هذه المتضادات في البيت الأول "حمام" "غراب"، "الشيب" "الشبيبة"، وفي البيت الثاني "كان" "عاد"، "تغنيا" "نحيبا" ينبجس عنه إيقاع ثري، فهذه المتناقضات ذات قيمة موسيقية كبيرة وقيمتها الموسيقية لا تتولد منها منفصلة، بل إن تتاليها هو الذي يكسبها هذا الإيقاع الناشيء من تضادها الذي يلفت انتباه المتلقي ويؤثر فيه.

هـ- إيقـــــاع التجـــانس :

(1) نفسه. ص 127.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 113.

يعتبر الجناس أو التجانس واحدا من المحسنات اللفظية الوثيقة الصلة بموسيقى الألفاظ، إذ يضطلع بدور بارز في إثراء الإيقاع وتنويعه. والجناس إما أن يكون تاما أو ناقصا وتنهض موسيقاه على أساس التشابه بين لفظتين في الإيقاع مع اختلافهما في المدلول، فهو أشبه بالتكرار إما أن تتكرر حروفه كلها فيعد تاما، وإما تتكرر بعضها وينقص بعضها فيعد ناقصا، وهو «يقوم على عنصري المشابهة والتضاد وقد جمع بذلك بين المشاكلة والاختلاف وهذا ما لم يتهيأ لغيره، وبجمعه لهذه المتضادات يكون قد حمل طاقة إبداعية ثرية لما يجمع فيه قوى التأثير المختلفة عبر الوزن والجرس، وتشابه الحروف، ورسم الكلمات وأيضا إيهامه للعقل بتشابه الحروف والمخالفة التي تتبع هذه التشابهات» [1]. يضاف إلى ذلك كله أن التجانس أو الجناس «أكثر أثرا من الطباق والتكرار لأنه يشمل الاثنين معا عندما يتصاهران ويتماهيان، ولئن كان التكرار يوهم بالتشابه فإن الاختلاف في الدلالة –الطباق- يخلق الاختلاف ينبجس الإيقاع المؤثر في جمالية التركيب» [2]

وقد توسل "ابن خفاجة" هذا المحسن اللفظي والصوتي في تشكيل موسيقى قصائده، من ذلك مثلا قوله: [3]

وللشعر عندي كلما ندب الصبـــى　　　فأبكي محل ألحق الشعر بالشعرى
فليت حديثا للحداثة لو جـــــــــرى　　　فأسلى وطيفا للشبيبة لو أســـرى

ففي هذا المثال جانس الشاعر بين "الشعر و"الشعرى" وبين "حديثا" و"للحداثة" جناسا ناقصا أثرى به موسيقى الأبيات وأعلى به النغم الشعري من خلال التماثل

(1) الحسين، أحمد جاسم. المرجع السابق. ص 136.
(2) الحسين، أحمد جاسم. المرجع السابق. ص 136.
(3) ابن خفاجة. المصدر السابق. ص 149.

الإيقاعي بين الألفاظ المشكلة للتجانس. ومن أمثلة التجانس الوارد في شعر الغربة والحنين عند 'ابن خفاجة" قوله: [1]

فيا ليت أني ما خلقت لمطعـــــم ولم أدر ما اليسرى هناك وما العسرى

وفي هذا المثال تبرز القيمة الإيقاعية الكبيرة للتجانس عندما يتحد مع الطباق في "اليسرى" و"العسرى" ويزيد في الثراء النغمي للبيت من خلال تطابق الألفاظ وتجانسها في الوقت نفسه أين ينبحس إيقاع موسيقي أخاذ ومؤثر.

وقد يلتقي الجناس مع حسن التقسيم مما يزيد النغم الشعري ثراء وجمالا، كقول "ابن خفاجة" من قصيدة القمر: [2]

لا أجتلي لمحا حتى أعي ملحـــــا عدلا من الحكم بين السمع والبصـــر

فبالإضافة إلى الموسيقى التي يحدثها التجانس المحقق بين لفظتي "لمح" و"ملح" يزداد ارتفاع الأداء النغمي بتحقق التماثل الإيقاعي التام بين المقطعين: لا أجتلى لمحا= /0/0//0 ///0 و حتى أعي ملحا = /0/0//0 ///0 وهو ما يسمى في البلاغة القديمة بحسن التقسيم، حيث يتساوى كل من المقطعين السابقين في التفعيلة السباعية "مستفعلن" كما تتماثل الكلمتان الأخيرتان "لمح" و"ملح" مع التفعيلة الرباعية الثانية "فعلن" الأمر الذي يحدث في نفس المتلقى تطريبا لغويا وجرسا إيقاعيا خاصا تستريح له الأذن وتنجذب إليه الأسماع.

---

(1) نفسه. ص 165.

(2) ابن خفاجة. الديوان. ص 130.

وهكذا وفق "ابن خفاجة" في توظيف العنصر الموسيقي لخدمة تجربته والتعبير عن رؤيته الخاصة، فأسهمت الموسيقى إسهاما واضحا في إبراز إحساس الشاعر بالغربة هذا الأخير الذي ظهر أثره جليا في التشكيل الموسيقي الكلي للقصائد، الذي استطاع الشاعر أن يؤلف فيه بين الإطار الموسيقي العروضي الخارجي والإطار الموسيقي الداخلي ليسهما معا في التعبير عن الطبيعة الحزينة والشاجية لتجربته في الغربة والحنين.

وخلاصة القول في هذا الفصل الأخير أن "ابن خفاجة" قد أجاد استخدام أدوات التشكيل الفني المتاحة له من لغة وصورة وموسيقى، ووظف كل عنصر من هذه العناصر في خدمة تجربته ووحد بينها لإبراز رؤيته الشعرية فأخرج لنا تجربة شعرية كاملة على قدر كبير من المهارة الفنية، هذه الأخيرة التي صدرت عن خصوصية تجربة الشاعر في الغربة والحنين وصدقه في معاناته [illegible] امتلاك الشاعر لأدوات الخلق الفني.

الخــــاتمـــة

إذا كانت العديد من الأبحاث والدراسات قد تناولت الجانب المشرق من شعر ابن خفاجة الأندلسي ممثلا فيما عرف بشعر الطبيعة الزاهية وبوصف ما كانت تحتضنه من مجالس الأنس والطرب، فإن هذه الدراسة المتواضعة قد حاولت أن تسلط الضوء على الجانب المظلم والشاجي من شعر هذا الشاعر ممثلا في شعر الغربة والحنين؛ الذي عبر عن تجربة ابن خفاجة في مواجهة غربة المكان وغربة الزمان وحنينه إلى مكان الألفة (الأندلس - شقر) وإلى الزمان الماضي (زمن الصبا والشباب)، فتناولت الدراسة في المدخل التمهيدي بعض المفاهيم النظرية المتعلقة بالبحث، حيث تعرضت لمفهوم كل من التجربة والغربة والحنين وتحدثت في سياق ذلك عن شعر الغربة والحنين في الشعر العربي وفي الشعر الأندلسي. وفي الفصل الأول النظري تعرضت الدراسة إلى البواعث أو الأسباب الموضوعية والذاتية التي أدت بشكل مباشر وغير مباشر إلى ظهور تجربة الغربة والحنين في شعر ابن خفاجة. ثم تناولت في الفصل الثاني هذه التجربة من خلال رؤيتي المكان والزمان لتكشف عن وجود نوعين من الغربة التي عاناها الشاعر: غربة على مستوى المكان، وأخرى على مستوى الزمان. وتناولت هذه الدراسة في الفصل الثالث والأخير الخصائص الفنية والجمالية لتجربة الغربة والحنين الخفاجية من خلال أهم هذه العناصر الفنية وهي اللغة والصورة والموسيقى الشعرية. وأخيرا خلصت هذه الدراسة إلى بعض الملاحظات الأساسية حول تجربة الغربة والحنين في شعر ابن خفاجة الأندلسي يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

-يعبر غرض الغربة والحنين عند ابن خفاجة عن تجربة شعورية وواقعية صادقة عاشها الشاعر على المستوى الحياتي وأدت إليها ظروف موضوعية مرتبطة بعصره، وأخرى ذاتية ميزت شخصيته ونفسيته، وقد ظهر تأثير هذه التجربة واضحا في شعره.

-عملت مشاعر الغربة والحنين المنبثقة عن التجربة الواقعية لابن خفاجة على تحريك شاعريته، هذه الأخيرة التي تجلت أكثر ما تجلت في غرض الغربة والحنين

الذي يعد من صميم الغنائية الوجدانية، وقد جسد ابن خفاجة هذا الغرض في تجربة شعرية فريدة جمعت بين غربتين: غربة في المكان (النفي)، وغربة في الزمان الحاضر (الشيخوخة) أفرزت حنينا إلى مكان الألفة (شقر والأندلس)، وحنينا إلى الزمان الماضي (الصبا والشباب).

-إحساس الشاعر الحاد بالغربة والحنين وحدّ معظم قصائده ذات الأغراض الشعرية المختلفة وطبعها بطابع الغربة والحنين.

-ارتبط خطاب الغربة والحنين عند ابن خفاجة ارتباطا وثيقا بالمكان والزمان، فمكان الغربة هو المكان الواقعي المرفوض الذي ينفر منه الشاعر، ومكان الألفة (شقر والأندلس) هو المكان الذاكرة الذي ينجذب إليه الشاعر دوما، وزمان الشيب والشيخوخة هو الواقع الزماني الراهن الذي يرفضه الشاعر، بينما زمن الصبا والشباب هو زمن الذاكرة الذي يحلم به الشاعر. من هنا كان إحساس الشاعر بالمكان والزمان وحلمه باستعادة المكان الماضي والزمان الماضي أهمَّ ما يشكل عالمه الشعري.

-شكلت ثنائية الماضي/الحاضر أو الحلم/الواقع المحور الأساسي في تجربة الشاعر، فابن خفاجة دائما يقابل بين الماضي والحاضر أو بين الحلم والواقع، يقابل بين ماضي المكان وحاضر المكان وماضي الزمان وحاضر الزمان، حيث يتحقق فرح الشاعر عبر المكان والزمان الماضيين في حين يتحقق حزنه وألمه عبر المكان والزمان الحاضرين أو الواقعيين، ويبقى الحضور المكثف لأفعال الماضي دليلا على سيطرة الفعل الماضي أو الزمن الماضي بكل رموزه على ذهن الشاعر ومن ثمّ على خطابه الشعري.

-كانت الطبيعة بمختلف مظاهرها أهم ما ميز خطابات الغربة والحنين الخفاجية، حيث كانت هذه الطبيعة باعثا أساسيا على الحنين إلى الوطن أو المكان الأول في

خطابات الغربة المكانية، بينما شكلت في خطابات الغربة الزمانية معادلا موضوعيا لغربة الشاعر النفسية، حيث يندمج معها ويمزج بينها وبين وصفه للماضي مزجا فريدا. من هنا كان حنين ابن خفاجة إلى المظاهر الطبيعية الساحرة في بلدته أهم مظهر شكل خطاباته الحنينية.

-كشف خطاب الغربة المكانية عند ابن خفاجة عن رؤيته للمكان أو الوطن (الأندلس - شقر) هذه الرؤية التي لا تعترف بغير مكان الألفة وطنا للشاعر، فكيان ابن خفاجة لا يتجسد إلاّ عبر المكان الأول أو مكان الألفة، هذا الأخير الذي يمثل ماضي الشاعر وحاضره في الوقت نفسه، لأن الشاعر حتى وهو في مكان غربته الذي يشعره بالألم والنفور، يظل دائما متصلا بالمكان الأول اتصالا وجدانيا وعاطفيا. من هنا فالرؤية التي حكمت نصوص الغربة المكانية والحنين إلى المكان الأول هي شعور الشاعر بالنفور من مكان الغربة والنزوع دوما نحو مكان الألفة.

-كان خطاب الغربة الزمانية أكثر بروزا في تجربة ابن خفاجة، حيث كانت غربته في شيخوخته وحنينه إلى صباه وشبابه أشد وطأة عليه من غربته في النفي وحنينه إلى وطنه، وكان إحساسه الحاد بالزمن وقوته المدمرة يجعل تجربته هذه شبيهة بالتجربة الوجودية من حيث شدة الإحساس بالموت والفناء، الأمر الذي يعكس في نفس الشاعر نوعا من العجز واليأس والاستسلام والهروب والرؤية السوداوية للحياة.

-كشف خطاب الغربة الزمانية عند ابن خفاجة عن رؤيته لمأساة مرور الزمن، هذه المأساة التي عبر عنها الشاعر من خلال علاقة الذات الشاعرة بالآخرين وعلاقتها بمظاهر الكون. فالذات الشاعرة في علاقتها مع الآخرين تعبر عن نفسها من خلال الآخر (المرأة، الممدوح، الخلان) وهنا تبدو هذه الذات قلقة يسكنها صراع داخلي وتمرد على الزمن الذي سلبها إقبال النساء ورفقة الصديق، مما جعلها تعيش غربة نفسية في زمن الشيخوخة ومن ثم فهي تعبر دوما عن حنينها إلى الزمن الماضي، زمن

الصبا والشباب بكل ما يميز هذا الزمن من القوة والصلابة والقدرة الجنسية ومجالس اللهو والأنس في أحضان الطبيعة ورفقة الخلان، فتشكي ضعفها أمام قوة هذا الزمن وتقابل دوما بين الماضي والحاضر وتنزع نحو الماضي عبر الحلم والذكرى، فتعايش هذا الماضي وتعيشه بكل تفاصيله وتستعيد فيه أفعال الممارسة والقوة التي تتحدى بها الشيخوخة وتواجه بها الزمن الحاضر وتقاومه. من هنا لم يكن حنين ابن خفاجة إلى ماضي شبابه كما هو الحال عند بعض الشعراء، بل شكل ظاهرة دلالية بارزة في شعره. وتبدو الذات الشاعرة في علاقتها بمظاهر الكون ذاتا مثقلة بهموم الغربة الزمانية الناتجة عن الكبر، هذه الغربة التي تبلغ مداها ويبلغ معها الإحساس بالزمن والموت ذروته، ولكنها سرعان ما تنتهي بالشاعر إلى التسليم بفكرة الفناء أو فكرة الموت والاستعداد لها، وفي هذه المرحلة تندمج الذات مع مظاهر الكون بل وتتوحد معها وتخلع عليها أحزانها ومشاعرها، ليكون الشجو والتسليم بفكرة الموت والفناء هو المحصلة النهائية لتجربة الشاعر في الغربة الزمانية، هذه الأخيرة التي ارتبط فيها الحنين إلى الماضي ارتباطا وثيقا بالزمن، والشاعر لا يصف فيها الزمن في ثباته أي في لحظة معينة، بل يصف فيها الزمن من حيث هو تحول زمني، تحول الإنسان وصيرورته من حالة إلى أخرى، حيث يستحضر الشاعر الماضي عبر الاستذكار والحلم ويعيد معايشته من جديد على المستوى الشعري وهنا يتداخل الماضي والحاضر، الحلم والواقع، ومن هنا كان ارتباط الحنين بالزمن الماضي هو المهيمن على قصائد الحنين إلى الزمان عند ابن خفاجة.

-على المستوى الفني وفق ابن خفاجة في التعبير عن تجربة الغربة والحنين وإبرازها وتحقيق غاية التأثير في المتلقي اعتمادا على تقنيات التشكيل الفني والجمالي الأساسية وهي اللغة والصورة والموسيقى الشعرية وكلها جاءت مشبعة بتجربة الشاعر وحاملة لرؤيته.

-أما لغة الشاعر فقد تميزت بازدواجية واضحة في التعبير بين العفوية الواعية والعمق، حيث عبر الشاعر عن الغربة المكانية بلغة بسيطة يغلب عليها الطابع الغنائي الوجداني، وعبر عن الغربة الزمانية بلغة فيها قدر من العمق المتبلور أحيانا في بعض الصور الشعرية والأبعاد النفسية المرتبطة بها. ولتثبيت التجربة في وجدان المتلقي عمد الشاعر إلى استخدام أدوات خاصة ومتميزة ذات بعد رمزي عالي مثل صيغ أفعل التفضيل والأفعال الدالة على الماضي، كذلك استخدم الشاعر الأساليب الإنشائية، حيث كان تمزق هذا الشاعر بين الماضي المتحسر عليه والواقع المرفوض يستدعي لغة إنشائية تتمثل في الأساليب الإنشائية المختلفة والمتنوعة كالنداء والاستفهام والتمني. وكلها خرجت عن معانيها الأصلية لتوظف في معاني أخرى استدعتها تجربة الشاعر فأصبحت تدل على التفجع والحسرة والحيرة، يضاف إلى ذلك كله استخدام الشاعر لظاهرة الجمع بين الأضداد في موضع المقابلة بين الماضي والحاضر. وقد عملت كل هذه العناصر مجتمعة على توليد دلالة الغربة والحنين وإبراز المعاناة الخفاجية ووصلت بالقصائد إلى درجة عالية من الفنية والجمالية.

-عبّر ابن خفاجة بالصورة واعتمد عليها كثيرا في تشكيل رؤيته الشعرية والتعبير عن تجربته وأحاسيسه، وكانت الصورة عنده تصدر عن مصدرين مهمين هما عاطفة الشاعر، ومظاهر الطبيعة والكون، وقد تعددت مجالاتها عنده، وكان أهم ما ميزها ارتباطها بالموقف النفسي للشاعر وصدورها عن وحي التجربة الشعورية له، ولعل أبرز صوره التي عبر بها: صورة الجبل التشخيصية وصورة الليل الرمزية، فالتشخيص الممعن والرمز البالغ الدلالة كانا أبرز عناصر الصورة الشعرية، يضاف إليها صورة الحمام المؤثرة التي كثيرا ما اعتمد عليها الشاعر في نقل تجربته وفي إثارة مشاعر المتلقي.

-أسهمت الموسيقى الشعرية أيضا في إبراز تجربة ابن خفاجة وتلونت هي الأخرى بعاطفة الشاعر وحملت رؤيته الشعرية من خلال إيقاع خارجي وداخلي تميز

بالثراء الموسيقي والنغمية المؤثرة، واستطاع الشاعر أن يكيف الموسيقى الخارجية مع عناصر الموسيقى الداخلية لإحداث التأثير والزيادة في عنصر التطريب والتنغيم، هذا الأخير الذي أثراه الشاعر بفضل التكرار والتلوين الإيقاعي والبديع اللفظي والمعنوي.

-شكلت الصنعة البديعية التي اشتركت فيها العناصر الفنية الثلاثة ظاهرة فريدة ميزت خطابات ابن خفاجة في الغربة والحنين وسجلت حضورا مكثفا ولعبت دورا فعالا على مستوى التشكيل اللغوي وتشكيل الصورة والتشكيل الموسيقي، فلم تكن بذلك مجرد زينة أو صنعة سطحية، بل كانت أداة لغوية متميزة عكست براعة الشاعر الفنية في التلاعب العجيب باللغة، كما كانت جزءا لا يتجزأ من تجربة الشاعر عملت على تعميق دلالة الغربة والحنين وتثبيت التجربة وإضفاء التميز والشمولية عليها. وقد برز من هذه الصنعة البديعية عنصر الطباق الذي توسله الشاعر في المقابلة بين الماضي والحاضر، بين الشباب والشيخوخة، بين الزمن الداخلي والزمن الخارجي، بين الفرح والحزن...

هكذا ندرك أن إبداعية تجربة الغربة والحنين عند ابن خفاجة الأندلسي لا تعود إلى التجربة الشعورية أو الشخصية وحدها، ولكنها تحتوي كل العناصر التي تصنع العمل الإبداعي الخالد: التجربة الشخصية، والتعبير الصادق عنها عن طريق اللغة التلقائية الواعية والعميقة في الوقت نفسه، وعن طريق الصورة الفريدة التي هي وليدة التجربة وكذلك الموسيقى الشعرية المؤثرة.

ثبــت المصـــادر والمــراجـــع

-القرآن الكريم (برواية حفص)

1- إبراهيم، نبيلة. فن القص في النظرية والتطبيق. دط. دار قباء للطباعة والنشر. دتا.

2- ابن الأثير، أبو الحسن. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. دط. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. بيروت: المكتبة العصرية صيدا، 1990م.

3- إسماعيل، عزالدين. قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دط. الكويت: دار الفكر العربي، 1980م.

4- إسماعيل، عزالدين. التفسير النفسي للأدب. دط. بإشراف د.لويس كامل مليكة. بيروت: دار العودة-دار الثقافة. دتا.

5- امرؤ القيس. الديوان. ط1. تحقيق حنا الفاخوري بمؤازرة وفاء الباني. بيروت: دار الجيل، 1409هـ-1989م.

6- أمين، أحمد. النقد الأدبي. ط4. بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي، 1337هـ-1967م.

7- أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر. ط3. مكتبة الأنجلو المصرية، 1965م.

8- بارت، رولان. هسهسة اللغة. ترجمة عياشي منذر. ط1. حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1999م.

9- باشلار، غاستون. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. ط5. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1420هـ-2000م.

10-باشلار، غاستون. جدلية الزمن. ترجمة خليل أحمد خليل. دط. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. دتا.

11-بالنثيا، آنخل جنثالث. تاريخ الفكر الأندلسي. ترجمة الدكتور حسين مؤنس. دط. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية. دتا.

12-بحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. دتا.

13-ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. دط. تحقيق عباس إحسان. ليبيا-تونس: الدار العربية للكتاب، 1981م.

14-ابن بشكوال. الصلة. دط. تحقيق إبراهيم الأبياري. دار الكتاب المصري-دار الكتاب اللبناني. دتا.

15-البطل، علي. الصورة في الشعر العربي. ط2. بيروت: دار الأندلس، 1981م.

16-بن سلامة، الربعي. محاضرات في القصيدة العربية. منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2003م-2004م.

17-بن سلامة، الربعي. أدب المحنة الإسلامية في الأندلس. أطروحة دكتوراه دولة. جامعة الجزائر، 1991م-1992م.

18-بن العابد، النوي. التجربة النفسية في شعر نازك الملائكة. رسالة ماجستير. جامعة قسنطينة، 1980م.

19-بوقرورة، عمر. الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945-1962). باتنة، الجزائر: مركز منشورات جامعة باتنة انجز طبعه على مطابع عمار قرفي. دتا.

20-التطاوي، عبد الله. الصورة الفنية في شعر مسلم ابن الوليد. دط. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2002م.

21-الجاحظ، أبو عثمان. الحيوان. تحقيق وشرح عبد السلام هارون. دط. بيروت: دار الجيل، 1412هـ-1992م.

22-جهامي، جيرار. سلسلة موسوعات المصطلحات العربية الإسلامية موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب. ط1. لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، 1998م.

23-الحاوي، إيليا. في النقد والأدب. ط5. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1986م.

24-الحاوي، إيليا. شفيق المعلوف شاعر عبقر. ط1. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1978م.

25-حجاجي، حمدان. حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة. ط2. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982م.
26-حجازي، محمد عبد الواحد. الأطلال في الشعر العربي. ط1. الإسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر، 2001م.
27-الحسين، أحمد جاسم. الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي. ط1. دمشق، سورية: الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، 2000م.
28-حمادي، عبد الله. دراسات في الأدب المغربي القديم. ط1. الجزائر، قسنطينة: دار البعث للطباعة والنشر، 1406هـ-1986م.
29-ابن حمديس الصقلي. الديوان. تصحيح وفهرسة إحسان عباس. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر-دار بيروت للطباعة والنشر: 1379هـ-1960م.
30-الحموي، ياقوت. معجم الأدباء. الطبعة الأخيرة. بيروت: دار إحياء التراث العربي. دتا.
31-الحموي، ياقوت. معجم البلدان. ط2. بيروت: دار صادر، 1995م.
32-الحميدي، أبو عبد الله. جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس. تقديم الشيخ محمد زاهر بن الحسن الكوثري. تصحيح وتحقيق محمد بن تاويت الطبخي. مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع. دتا.
33-الحميري، أبو عبد الله. صفة جزيرة الأندلس. تصحيح وتعليق إ. لافي بروفنصال. القاهرة: مطبعة التأليف والترجمة والنشر، 1937م.
34-حيدة، عبد الحميد. مقدمة لقصيدة الغزل العربية. ط1. بيروت، لبنان: دار العلوم العربية للطباعة والنشر، 1412هـ-1992م.
35-خطاب، عبد الحميد. "إشكالية المكان والزمان في الفكر الإسلامي". مجلة المبرز. الجزائر: المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، 1999م. ع 13.
36-ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم. الديوان. دط. تحقيق مصطفى غازي. الإسكندرية: منشأة المعارف، 1960م.

37-خفاجي، عبد المنعم. قصة الأدب في الأندلس. ط1. القاهرة: المطبعة المنيرية، 1955م.

38-ابن خلكان، أبو العباس. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة. دتا.

39-الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. ط1. سورية، دمشق: دار الفكر للطباعة والنشر، 1421هـ-2000م.

40-الداية، محمد رضوان. الأدب العربي في الأندلس والمغرب. دط. دمشق: مطبعة جامعة دمشق، 1971-1973م.

41-ابن درّاج القسطلي، أبو عمر أحمد بن محمد. الديوان. ط2. تحقيق وتعليق وتقديم محمود علي مكي. المكتب الإسلامي، 1389م.

42-دي لويس، سيسل. الصورة الشعرية. ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين. الكويت. دط. بغداد: مؤسسة الخليج للطباعة والنشر-دار الرشيد للنشر، 1982م.

43-ربابعة، موسى. قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي. دط. أربد، الأردن: مكتبة الكتاني- دار الكندي للنشر والتوزيع. دتا.

44-الرباعي، عبد القادر. الصورة الفنية في شعر أبي تمام. ط2. بيروت-عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر-دار الفارس للنشر والتوزيع، 1999م.

45-ابن رشيق القيرواني، أبو الحسن. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ط3. تحقيق وتعليق محمد محي الدين الحميدي. صفر الخير، 1963م.

46-الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ط4. مصر: دار المعارف. دتا.

47-رومية، أحمد وهب. شعرنا القديم والنقد الجديد. دط. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1416هـ-1996م.

48-زايد، عبد الصمد. مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة. دط. الدار العربية للكتاب، 1988م.

49-زعموش، عمار. نظرية الشعر عند محمد مندور في الأدب العربي الحديث. رسالة ماجستير. جامعة قسنطينة، 1979-1980م.

50-ابن زيدون. الديوان. دط. شرح وتحقيق كرم البستاني. بيروت: دار صادر، 1975م.

51-السد، نور الدين. الشعرية العربية (دراسة في تطور القصيدة العربية حتى العصر العباسي). دط. الجزائر، بن عكنون: ديوان المطبوعات الجامعية، 1995م.

52-السعدني، مصطفى. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث. دط. الإسكندرية: منشأة المعارف. دتا.

53-ابن سعيد، علي بن موسى. المغرب في حلى المغرب. ط1. وضع حواشه خليل منصور. بيروت: دار الكتاب العلمية، 1417هـ-1997م.

54-السكاكي، أبو يعقوب. مفتاح العلوم. ط2. ضبط وتهميش وتعليق نعيم زرزور. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، 1407هـ-1987م.

55-سلطاني، الجيلالي. اتجاهات الشعر في عصر المرابطين بالمغرب والأندلس. رسالة ماجستير. جامعة دمشق، 1987م.

56-السيد، شفيع. قراءة الشعر وبناء الدلالة. دط. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1999م.

57-الشكعة، مصطفى. الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه. ط6. بيروت، لبنان: دار العلم للملايين، 1986م.

58-شلبي، سعد إسماعيل. دراسات أدبية في الشعر الأندلسي. دط. القاهرة: دار النهضة، 1973م.

59-شوقي، أحمد. الشوقيات. ط13. بيروت: دار الكتاب العربي، 1422هـ-2001م.

60-الصائغ، عبد الإله. الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية. ط1. الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997م.

61-صليبا، جميل. المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية. دط. بيروت، لبنان: الشركة العالمية للكتاب-دار الكتاب العالمي، 1414هـ-1994م.

62-الضبي، أحمد بن يحي. بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس. ط1. القاهرة: دار الكتاب المصري-دار الكتاب اللبناني، 1410هـ-1989م.

63-ضيف، شوقي. في النقد الأدبي. ط2. القاهرة: دار المعارف بمصر، 1966م.

64-ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط6. القاهرة: دار المعارف. دتا.

65-طبانة، بدوي. قضايا النقد الأدبي. دط. الرياض: دار المريخ للنشر، 1404هـ-1984م.

66-طحطح، فاطمة. الغربة والحنين في الشعر الأندلسي. ط1. الدار البيضاء: منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، 1993م.

67-عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين. ط2. عمان: دار الشروق، 1997م.

68-عبد الخالق، أحمد محمد. قلق الموت. سلسلة كتب ثقافية شهرية بصدرها المجلس الوطني للثقافة والآداب الكويت مطابع الرسالة، 1047هـ-1987م.

69-عبد الله، محمد حسن. الصورة والبناء الشعري. دط. القاهرة: دار المعارف بمصر، 1981م.

70-عتيق، عبد العزيز. الأدب العربي في الأندلس. ط2. بيروت دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1396هـ-1976م.

71-عثمان، إعتدال. إضاءة النص. ط1. بيروت: دار الحداثة، 1988م.

72-ابن عذارى المراكشي، أبو عبد الله. البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب. ط1. تعليق إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، 1967م.

73-عساف، ساسين. الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس. ط1. لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1402هـ-1982م.

74-العسكري، أبوهلال. الصناعتين الكتابة والشعر. دط. تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت، لبنان: المطبعة العصرية صيدا، 1406هـ-1986م.

75-العسكري، أبوهلال. جمهرة الأمثال. ط1. ضبطه وكتب هوامشه وشقه أحمد عبد السلام، خرج أحاديثه أبو هاجر محمد سعيد بن بسيوني زغلول. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، 1408هـ-1988م.

76-العشماوي، محمد زكي. قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دط. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1984م.

77-العشماوي، محمد زكي. دراسات في النقد الأدبي المعاصر. ط1. دار الشروق، 1414هـ-1994م.

78-عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.ط3. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992م.

79-عنان، محمد عبد الله. دولة الإسلام في الأندلس (دول الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي). ط3. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1408هـ-1988م.

80-عنان، محمد عبد الله. عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس. ط1. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1383هـ-1964م.

81-عناني، زكريا. في الأدب الأندلسي. دط. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1999م.

82-عوض، ريتا. بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امريء القيس. ط1. بيروت: دار الآداب، 1992م.

83-العياشي، محمد. نظرية إيقاع الشعر العربي. دط. تونس: المطبعة العصرية، 1976م.

84-عيد، رجاء. التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي. دط. الإسكندرية: منشأة المعارف. دتا.

85-العيسى، فوزي. الشعر الأندلسي في عهد الموحدين. ط1. الإسكندرية: الهيئة المصرية للكتاب، 1973م.
86-عيكوس، الأخضر. الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية دراسة بلاغية نقدية. رسالة ماجستير. جامعة قسنطينة، 1985م-1986م.
87-الغرب، محمد أحمد. دراسات في اللغة والأدب والنقد. ط1. القاهرة: دار المعارف، 1980م.
88-غومس، غرسيه. الشعر الأندلسي. ترجمة حسين مؤنس. ط1. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1952م.
89-الفتح بن خاقان. قلائد العقيان. مصورة عن طبعه باريس. تقديم وفهرسة محمد العنابي. تونس: دار الكتب الوطنية، المكتبة العتيقة. دتا.
90-فرويد، سيغموند. معالم التحليل النفسي. ترجمة محمد عثمان نجاتي. ط7. بيروت: دار الشروق، 1408هـ-1998م.
91-فهمي، ماهر حسن. الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث. دط. مصر مطبعة الجبلاوي، 1970م.
92-فورار، أمحمد بن لخضر. الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرية (366هـ-399هـ). رسالة ماجستير. كلية الآداب واللغات جامعة قسنطينة، 1415هـ-1995م.
93-فوغالي، باديس. "المكان ودلالته في الشعر العربي القديم المعلقات نموذجا". مجلة الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية. عين مليلة: دار الهدى للطباعة والنشر، 1423هـ-2002م.
94-فيدوح، عبد القادر. الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة. ط1. وهران: دار الوصال-ديوان المطبوعات الجامعية مطبعة الجهوية، 1994م.
95-قاسم، سيزا. بناء الرواية. ط1. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

96-ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم. الشعر والشعراء. ط3. بيروت: دار إحياء العلوم، 1407هـ-1987م.

97-قرش، عبد القادر. الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهدي المرابطين والموحدين. أطروحة دكتوراه دولة. جامعة الجزائر، 1992م-1993م.

98-القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ط2. تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة. بيروت: دار المغرب الإسلامي، 1981م.

99-كحلوش، فتيحة. المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف وعزالدين المناصرة. رسالة ماجستير. جامعة قسنطينة، 1996م-1997م.

100-كراتشكوفسكي. الشعر العربي في الأندلس. ترجمة محمد منير مرسي. تقديم أحمد هيكل. دط. القاهرة: عالم الكتب. دتا.

101-المتنبي، أبو الطيب. الديوان. شرح أبي البقاء العكبري. دط. ضبط وتصحيح وفهرسة مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي. دار الفكر. دتا.

102-مراد، يوسف. مبادئ علم النفس العام. ط8 (مزيدة ومنقحة). القاهرة: دار المعارف. دتا.

103-المعتمد ابن عباد. الديوان. دط. تحقيق رضا الحبيب السويسي. الدار التونسية للنشر، 1975م.

104-المفضل، الضبي. المفضليات. ط4. تحقيق وشرح أحمد شاكر وعبد السلام هارون. القاهرة: دار المعارف. دتا.

105-المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. دط. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار صادر، 1408هـ-1988م.

106-المناصرة، عزالدين. شاعرية التاريخ والأمكنة. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000م.

107-المناصرة، عزالدين. "شهادة في شعرية الأمكنة نص الوطن-وطن النص". مجلة التبيين. الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1990م. ع1.

108- ابن منظور، أبو الفضل. لسان العرب. ط3. بيروت: دار صادر، 1414هـ-1994م. مادة (جرب) و(غرب).
109- موافي، عثمان. في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم. دط. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2002م.
110- ميرهوف، هانز. الزمن في الأدب. ترجمة أسعد رزوق. مراجعة العوضي الوكيل. دط. القاهرة: مؤسسة سجل العرب، 1972م.
111- مينا، حنا. هواجس في التجربة الروائية. ط1. بيروت: منشورات دار الآداب، 1982م.
112- النابلسي، شاكر. جماليات المكان في الرواية العربية. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994م.
113- ناصف، مصطفى. قراءة ثانية لشعرنا القديم. ط2. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981م.
114- ناصف، مصطفى. الصورة الأدبية. دط. بيروت، لبنان: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. دتا.
115- نجمي، حسن. شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000م.
116- النصير، ياسين. "البنية المكانية في القصيدة الحديثة". مجلة الآداب البيروتية. 1986م. ع1-3.
117- النويهي، محمد. قضية الشعر الجديد. القاهرة: معهد الدراسات العربية العالمية، 1934م.
118- هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. ط1. بيروت: دار العودة، 1982م.
119- ويليك، رينيه. مفاهيم نقدية. ترجمة محمد عصفور. دط. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1407هـ-1987م.

120- يوسف، حسني عبد الجليل. الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي. دط. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية. دتا.

121- اليوسف، يوسف. مقالات في الشعر الجاهلي. دط. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975م.

122- اليوسف، يوسف. الغزل العذري دراسة في الحب المقموع. ط2. الجزائر - بيروت. ديوان المطبوعات الجامعية -دار الحقائق للطباعة والنشر، 1981م-1982م.

الصفحـــــة